В. Н. ЛАЗАРЕВ

ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

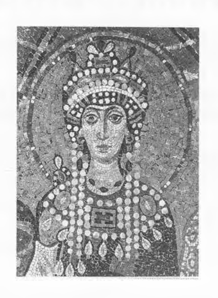
В. Н. ЛАЗАРЕВ

ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ



В.Н.ЛАЗАРЕВ

ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ



МОСКВА ‹ИСКУССТВО› 1986

ББК 85.143(3)
Л 17

ИЗДАНИЕ К ПЕЧАТИ
ПОДГОТОВИЛ Г. И. ВЗДОРНОВ

Л $\frac{4903020000-001}{025(01)-86}$ 80-86

СОДЕРЖАНИЕ



Виктор Никитич Лазарев (1897–1976)

ПРЕДИСЛОВИЕ

Понятие византийского искусства получило настолько широкое толкование, что оно почти утратило какое-либо конкретное содержание. К памятникам византийской живописи нередко причисляют почти все средневековые мозаики и росписи Рима, дучентистские картины, русские иконы XV–XVI веков, фрески балканских, грузинских и румынских церквей. Тем самым стираются те четкие грани, которые существовали между художественным развитием Византии в строгом смысле этого слова и развитием романского Запада, христианского Востока и отдельных национальных школ. Настоящая работа ставит себе основной целью выяснение стилистической сущности византийской живописи и ее роли в художественной жизни средних веков. Поэтому главное внимание сосредоточено на изучении константинопольских памятников. Исходя из этой же мысли, я отвел столичным произведениям решающее место в иллюстративной части книги, поскольку они дают наиболее полное представление о византийской живописи. В тексте идет речь и о многочисленных памятниках христианского Востока, Балкан, Древней Руси и Кавказа, но преимущественно в таком плане, который бы позволил более рельефно оттенить отличие константинопольской школы от других национальных и провинциальных школ, равно как и проследить разнообразные пути распространения константинопольского искусства.

Не подлежит никакому сомнению, что основная задача изучения византийского и восточнохристианского искусства сведется в дальнейшем к все более точному установлению значения отдельных школ при одновременном признании за Константинополем ведущей роли. Руководствуясь этим же стремлением к конкретизации понятия византийской живописи, я вполне сознательно сузил не только территориальные, но и хронологические рамки этого понятия, так как, по моему глубокому убеждению, ни памятники IV–V веков, ни памятники XVI–XVII столетий не могут быть использованы для раскрытия его содержания.

К сожалению, изучение византийской живописи нередко ограничивается анализом одной иконографии; художественная сторона памятников остается обыкновенно вне сферы внимания исследователей. На это ненормальное положение указал еще О. М. Далтон в предисловии к своей книге «East Christian Art» (1925). Было бы смешно отрицать значение иконографических исследований в области византинистики, но совершенно ясно, что они одни не в состоянии дать верное освещение столь сложному явлению, как византийское искусство. Не говоря уже о том, что отделение иконографии от стиля представляется крайне условным и искусственным, оно приводит часто к неправильной оценке памятников. В своей работе я рассматриваю произведения византийской живописи прежде всего как произведения искусства, причем главное внимание заострено мною на анализе стиля. Это и есть основная причина того, почему я впервые разбираю памятники миниатюры не по иконографическим, а по стилистическим группам. Стилистическая классификация применена также к памятникам иконописи и монументальной живописи, в связи с чем значительное место отведено вопросам датировки отдельных произведений, их принадлежности к определенной школе или к определенному течению и т.д.

В трех первых главах дано изложение моей принципиальной точки зрения на византийское искусство. Вопросы, затронутые в данных главах, представляли для меня особый интерес, поскольку здесь стояла задача вскрыть движущие силы византийского искусства и выяснить его своеобразную сущность. Насколько это мне удалось, пусть судит читатель. Во всяком случае я стремился понять византийский стиль как органическое единство, а не как простую сумму слагаемых, механически распадающуюся на античные и восточные элементы.

При разработке критического аппарата я придерживался следующих принципов: не загружать основное изложение такими фактами, которые могут быть даны в примечаниях, перенести в примечания все

моменты дискуссионного порядка, осветить в примечаниях, по возможности с исчерпывающей полнотой, литературу вопроса. Критический аппарат включает в себя также перечень всех известных мне византийских икон, фресок, мозаик и рукописей (кроме упоминаемых в тексте). Эти списки памятников, в которых я пытался уточнить их даты, могут быть в дальнейшем использованы при более фундаментальном изучении византийской живописи. Перед ее исследователями стоит задача издания таких же исчерпывающих по своей полноте каталогов рукописей, икон и фресок, какие были созданы в применении к памятникам итальянской и нидерландской живописи. Только тогда история византийского искусства получит столь необходимый ей солидный научный базис.

Настоящее издание моей книги, впервые вышедшей в 1947–1948 годах, заново мною пересмотрено и несколько расширено: учтены новые открытия, значительно пополнена библиография, исправлены неточности, наконец кое-где изменены, в свете последних данных, художественные характеристики.

Считаю приятным долгом принести благодарность всем тем лицам, которые помогли мне в этой работе. Прежде всего я должен назвать здесь имена Г. Милле и Д. В. Айналова. Проф. Г. Милле не только предоставил мне возможность широко использовать фотографии Collection des Hautes Etudes, но и любезно ознакомил меня с обширным материалом своих сербских и афонских экспедиций. А проф. Д. В. Айналов способствовал живыми, увлекательными беседами заострению моего интереса на ряде важнейших проблем византийской живописи, в частности на проблеме происхождения палеологовского стиля.

Благодаря ценным указаниям Н. П. Попова, хранителя Исторического музея в Москве и тончайшего палеографа, я мог уточнить датировку различных рукописей. Аналогичную помощь оказал в Ватиканской библиотеке проф. С. Меркати, определивший для меня время написания нескольких весьма важных манускриптов. В течение всей работы над книгой я пользовался поддержкой и советами С. Дер Нерсесян, М. З. Мсерианц, Л. А. Лопатиной и моего друга К. Вейгельта. В свою очередь Ш. Я. Амиранашвили, Л. Р. Азарян, А. В. Банк, Ш. Диль, В. Джурич, И. Дуйчев, Р. Г. Дрампян, Т. Герасимов, И. Э. Грабарь, Т. А. Измайлова, Д. Кастельфранко, А. Ксингопулос, Э. Маклеган, К. Манго, У. Миддельдорф, А. Морасси, А. Орландос, Ж. Порше, Св. Радойчич, Г. Сотириу, М. Сотириу, Д. Талбот Райс, Т. Уиттимор, В. Фольбах и П. Эндервуд любезно предоставили в мое распоряжение целую серию научных сведений и фотографий, за что я выражаю им искреннюю признательность.

I
ОСНОВЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

В 330 году Константин основал новую столицу — Константинополь[1]. Но прошло почти двести лет, прежде чем стал складываться в своих основных чертах оригинальный византийский стиль, постепенно выкристаллизовавшийся из позднеантичного и раннехристианского искусства, носителем которого были самые разнообразные этнические группы во главе с греками, римлянами, сирийцами, семитами, коптами и народами Месопотамии и Ирана. Особое значение для Византии имело народное искусство христианского Востока, отличавшееся в первые четыре века нашей эры необычайным богатством и разнообразием. Христианство, быстро распространявшееся на Востоке благодаря относительной терпимости сасанидской Персии с ее зороастрийской религией, привело в движение широкие народные массы, горячо и непосредственно реагировавшие на христианское учение. Многочисленные общины, которые еще не испытали сильного давления централизованной церкви и светской власти, вырабатывали свой собственный мир изобразительных и орнаментальных форм, глубоко коренившихся в местных национальных традициях. Это искреннее, наивное, непритязательное искусство импонировало и было понятно каждому простолюдину. Питаемое здоровыми соками новых народов, в том числе и двигавшихся из Ирана кочевников, оно было полно той грубоватой силы и той экспрессии, которые составляли прямой контраст с утонченными, несколько анемичными формами позднеантичного искусства, носившего урбанистический характер. В процессе сложения раннехристианского и византийского искусства народное искусство христианского Востока было фактором огромного значения. Залегая широким пластом по всей его территории, оно продолжало жить, хотя и в несколько менее чистом виде, не только в течение всего существования Византии, но и долгое время спустя после ее гибели. Правда, на христианском Востоке оно не отличалось такой свежестью и крепостью, как на Западе и на Руси, но в первые века нашей эры оно все же являлось тем бродилом, которому суждено было радикально обновить устаревший художественный язык античности, подведя под него совершенно новую основу. Это же народное искусство давало в дальнейшем ряд творческих импульсов Константинополю, впитавшему в себя немало от его первобытной силы.

Ставя, однако, так вопрос, было бы большой ошибкой стирать границы между народным восточнохристианским и византийским искусством. Они существовали параллельно[2]. Постоянно друг на друга влияя, вступая друг с другом в борьбу, кончавшуюся временными победами и поражениями, они тем не менее никогда не сливались воедино, представляя в данном отношении прямую параллель к истории греческого средневекового языка, распадавшегося на язык народный и искусственный язык господствующего класса[3]. Объединяя весь христианский Восток после V века под одним названием «Византия», мы допускаем тем самым принципиальную ошибку, явно недооценивая огромные творческие возможности, которые таились в народных толщах многочисленных национальных культур христианского Востока[4]. С другой стороны, растворяя Византию в понятии «христианский Восток», мы не отдаем должное своеобразию той культуры, которая сложилась на берегах Босфора[5]. Будучи теснейшим образом связанным с восточнохристианским искусством общностью религиозного мировоззрения, в силу чего его художественный язык был понятен и простому верующему, византийское искусство возникло в совершенно иной социальной среде. Оно было продуктом большого города, придворного общества, централизованной государственной церкви. Железная поступь его экспансии нередко безжалостно давила ростки национальных культур, нивелируя и растворяя в едином столичном стиле бесконечное многообразие их проявлений. И поскольку в основе византийского искусства лежит неповторимо индивидуальная социологическая предпосылка, постольку оно требует четкого выделения из общего комплекса смежных с ним искусств христианского Востока.

К сожалению, мало кто подходил к византийскому искусству с задачей выявления его своеобразной сущности. Наподобие византийской истории, долго трактуемой как «horrible et dégoûtante» (Вольтер) и «decline» (Гиббон), византийское искусство и поныне получает еще оценки, ясно указывающие на полное непонимание тех проблем, которые стремились разрешить византийские художники. Их произведения чаще всего анализируются с позиций классического канона, причем на первый план выдвигаются эллинистические черты, являющиеся как бы основным критерием качественного суждения. Разбор почти любой проблемы византийского искусства ограничивается указанием на два его основных источника: эллинизм и Восток. Дальше этого анализ, за редкими исключениями, не идет, и поэтому легко может сложиться впечатление, что Византия никогда не была в состоянии преодолеть двойственность своего происхождения. Как два гигантских механических рычага, фигурируют в любом исследовании эти понятия, «эллинизм» и «Восток», почти никогда не сливающиеся в нерасторжимое единство. А подлинная Византия как раз и была таким единством, органичным и монолитным. Сложившись в результате длительного процесса из самых противоречивых элементов, она выработала постепенно свой собственный стиль, в одинаковой степени растворивший в себе и античный сенсуализм, и примитивные экспрессионистические тенденции Востока. Сохранив в основе эллинистический антропоморфизм, Византия наполнила его тем новым духовным содержанием, которое выражает сущность восточного христианства. На византийской почве искусство перестало быть предметом чисто чувственного восприятия, каким оно являлось в античном мире. Оно превратилось в мощное орудие религиозного воздействия, призванное уводить верующего из мира реального в мир сверхчувственный. К соответственной формальной переработке наследия античности и сводились все творческие усилия Византии, стремившейся утвердить на месте разнообразных национальных стилей единый стиль, санкционированный государством и церковью.

Весь ход развития византийского искусства определило то общество, чьим местом пребывания был Константинополь. Это общество, умевшее с необычайной роскошью обставить свою жизнь, состояло из земельной и придворной аристократии, духовенства, крупной бюрократии и мелкого чиновничества. Главную роль играла земельная аристократия, скопившая в своих руках огромные богатства. Она была хозяином положения, она возводила и свергала царей, она безраздельно господствовала с XI века, окружая крепким кольцом василевса, находившегося в сильнейшей от нее зависимости. Борясь с ростом этой земельной аристократии, разорявшей мелкое крестьянство, византийские цари оказались в конце концов побежденными и должны были сдать все свои позиции. Будучи вначале аристократией по рождению, земельная аристократия превратилась позднее в административную олигархию. С X века эта олигархия становится настолько сильной, что в ее руках оказываются одновременно крупнейшие земельные наделы и командные высоты административного аппарата[6]. Она занимает все придворные посты, она безжалостно уничтожает нарушающих ее интересы царей, она владеет большей частью находящихся в обороте капиталов, она покупает военную силу, рассматривая деньги как основной нерв войны[7]. Презирая простой народ, она гордится своим богатством, положением, знатностью. Глубоко консервативная, эта аристократия более всего ценит старые традиции, и поэтому в ее глазах эллинизм имеет совершенно особую привлекательность, поскольку он ассоциируется со славным и великим прошлым ромеев. Благородство происхождения, богатство, умственное образование, ораторский талант, остроумие, находчивость, общительность, мужество, физическая красота—вот те черты, которые представляются ей наиболее ценными в человеке ее общества[8]. Ее жизнь протекает между церковью св. Софии, царским дворцом и ипподромом в бесконечных религиозных процессиях, празднествах, пирах, охотах и других развлечениях, полных утонченной роскоши и блеска.

Рядом с этой аристократией выступает знаменитое византийское чиновничество, умевшее, как ни одно другое, сковывать силу дипломатией и хитростью. Обладая блестящим образованием, оно владело всеми достижениями античной риторики, привыкнув с детства взвешивать каждое слово и выражать с необычайной точностью оттенки своих мыслей. Из его среды выходили ученые и люди высокой интеллектуальной культуры, вырабатывавшие идеологию византийской государственности. К этой бюрократии непосредственно примыкало столичное духовенство, выполнявшее в государственном аппарате церкви чисто чиновные функции. В большинстве случаев столичное духовенство мало чем отличалось от крупной бюрократии: оно так же искусно лавировало между разнообразными политическими течениями, так же жадно стремилось к богатству и власти, так же бдительно оберегало церковные догмы от посторонних влияний. Опираясь на монашество, оно пыталось иногда вести самостоятельную политику, что кончалось для него почти всегда неудачей.

Монахи, в огромном количестве обитавшие в столичных монастырях, были самым беспокойным элементом константинопольского населения. Именно через них и через наводнявших Константинополь варваров периодически проникали в столицу волны восточных влияний, которые нередко вносили свежую струю в византийское искусство. Было бы, однако, неверно представлять себе это монашество как единую социальную группу. Наряду с простым народом оно включало в себя, особенно в столице, представителей высших классов, продолжавших вести и в стенах монастыря чисто светскую жизнь. К той добродетели, которая предписывала не мыть ноги, предпринимать далекие путешествия с целью

богомолья, спать на земле и довольствоваться единственной одеждой на плечах, это константинопольское монашество относилось, по словам Георгия Пахимера[9], со сдержанной иронией. Вместо того чтобы селиться в неизвестных местах и пустынных странах, в глубоких пещерах и на высоких скалах, оно воздвигало монастыри на шумных площадях и перекрестках Константинополя, живя его скандальными сплетнями, интересами и слухами[10].

Таковым было столичное общество, которое находило себе логическое завершение в фигуре василевса, являвшейся символическим выражением всей византийской государственности[11]. Сконцентрировав в своих руках сказочные для своего времени богатства от податей и всевозможных фискальных обложений, тяжелым бременем ложившихся на плечи народа, цари создали, при поддержке земельной аристократии, централизованный аппарат власти, простиравший свои щупальца на самые отдаленные территории Византийской империи.

В глазах византийца царь был священной особой. Его власть, как и власть бога, носила абсолютный характер. Если с эпохи Августа до Диоклетиана императоры делили власть с сенатом, а с эпохи Константина до Юстиниана—с церковью, то с VI века, после подавления Юстинианом восстания «Ника», они становятся единоличными, ничем не ограниченными автократорами. Их рассматривают как наместников бога на земле. Государство же трактуется как отображение небесного царства. Недаром войска принуждают Константина IV избрать в соправители двух его братьев, объясняя это тем, что они хотели бы видеть на троне отображение св. Троицы. Во время торжественных процессий василевса приветствуют как «христолюбивого», «равноапостольного», «второго Давида». Царь имеет свободный доступ в алтарь св. Софии, справа от которого было расположено специальное для него помещение, так называемый мутаторий, где он переоблачался во время литургии, молился, отдыхал, завтракал и принимал своих приближенных[12]. Сами цари считали себя не только представителями светской власти, но и первосвященниками. «Я царь и священник»,—говорил Лев III Исавр[13]. Председательствуя на соборах, василевсы принимали живейшее участие в церковных делах. Каким религиозным ореолом окружен был византийский император, хорошо видно из тех процессий, которые он возглавлял по великим праздникам и которые назывались царскими выходами в храм св. Софии. В этих процессиях, с их до мельчайших деталей выработанным этикетом, выступает не царь-мирянин, а царь-первосвященник. И именно эти процессии являлись одним из самых мощных средств для укрепления авторитета царя как священной особы.

При столь ярко выраженном религиозном характере автократии уже для самих византийцев было крайне трудно провести четкую грань между светской и духовной властью. Такая граница фактически и не существовала в Византии. Здесь можно упомянуть течение, которое выступало в защиту чистейшего цезарепапизма (канонист Феодор Вальсамон, болгарский архиепископ Димитрий Хоматиан, солунский архиепископ Симеон, император Исаак II Ангел и другие)[14]. Однако этому течению не пришлось возобладать. Если в действительности патриархи и зависели целиком от царей, тем не менее они сами играли огромную роль, выступая обыкновенно почти как равные царю лица[15]. В Эпанагоге, документе конца IX века, дается следующее весьма характерное для Византии определение взаимоотношений между императором и патриархом: «Государство составляется из частей и членов подобно отдельному человеку. Величайшие и необходимейшие части—царь и патриарх. Поэтому единомыслие и согласие во всем царства и священства составляют душевный и телесный мир и благоденствие подданных»[16]. Это своеобразное понимание царской власти, рассматриваемой лишь как одна из частей сверхличного государственного организма, получает дальнейшее развитие в сочинении Никифора Влеммида «Βασιλικὸς Ἀνδριάς»[17]. Царь выступает здесь как высшее должностное лицо, поставленное богом для того, чтобы заботиться о подчиненном ему народе и вести его к высшему благу. Как бдительный и предусмотрительный страж, царь должен предоставить народу возможность жить в безопасности и мирно совершать свои дела. Государство—это особый организм: царь является его главой и основой, подданные—его частями. В видах благосостояния подданных царь вправе рассчитывать на их содействие сообразно занятию каждого (ремесленники платят царю дань, занимающиеся науками приносят ему здравый взгляд на вещи и пробуждают в нем любовь к мудрости и философским размышлениям). Но средоточием всего прекрасного и доброго в царе должна служить религиозность. Василевсу всегда следует обращать свой взор к богу и стремиться к нему всеми силами души[18]. В этом учении Влеммида о государстве особенно ярко бросается в глаза тот сверхличный религиозный момент, который определяет собою действия любого человека включая самого царя. В конечном итоге все подданные Византийского государства—государства чисто теократического типа—являются лишь исполнителями божией воли. И царь не составляет в данном отношении исключения. Недаром по возвращении с победоносной войны он никогда не едет сам в триумфальной колеснице, а везет на ней икону. Вряд ли можно найти больший контраст к античному индивидуализму, неизменно выдвигавшему на первый план героизированную личность.

Византийский император воплощал не только идею государственной власти, но также идею христианского смирения. В Великий четверг он омывал в храме св. Софии ноги двенадцати беднейшим гражданам. Принимая непосредственное участие в богослужении, он выполнял, однако, только те функции, которые выпадали на долю псаломщика. Причастие он принимал лишь после диаконов. К одежде на пре-

столе он не имел права прикасаться, ее подносил ему для поцелуя патриарх. Царь стремился к тому, чтобы подданные воспринимали его верным сыном церкви, безличным орудием в руках божественного провидения. И все его победы должны были казаться исполнением предначертанного богом. Так идея ромейского величия незаметно переходила в свое отрицание — в идею христианского смирения.

В таком централизованном государстве, каким была Византия, искусство развивалось по совершенно иным путям, нежели на Западе. В средневековой Европе существовало столько художественных школ, сколько в данной стране было городов. Более того, каждое крупное аббатство и монастырь выдвигали собственное направление. Не испытывая давления центральной власти, феодальный Запад жил крайне разнообразной художественной жизнью. В Византии наблюдалась иная картина. Здесь вся духовная жизнь находилась под строжайшим контролем государства, которое беспощадно пресекало всякую оппозиционную мысль, всякое новшество, всякое либеральное богословское течение. Патриархи не допускали свободного истолкования догматов, они не терпели даже отступлений от обрядов. Поэтому время от времени созывались под председательством императора соборы, обсуждавшие так называемые «ереси». Максимально централизованный государственный аппарат зорко следил за тем, чтобы в господствующее мировоззрение не просачивались какие-либо посторонние влияния. Особенно внимательно наблюдали за ездившими на Запад, дабы они не заражались еретическими идеями[19]. Инакомыслящих отправляли в ссылку либо приговаривали к смертной казни. Деятельность большинства подданных регламентировалась точнейшими правилами, определявшими круг их обязанностей. Все нити управления и контроля сходились в руках василевса и его придворных, устанавливавших законы, монополии, запреты, догматы, стили. Гордая своей силой власть в корне пресекала всякую попытку подвергнуть демократической критике ее действия. В ответ на смелые слова одного придворного, заявившего, что последний из сановников может говорить ранее самых первых, если он имеет сказать что-либо ценное, приближенные Иоанна VI Кантакузина воскликнули: «Что такое! Ведь это значит превращать римскую империю в демократию, если любой встречный может выражать свои мысли и навязывать их тем, за которыми имеется опыт».

Вполне естественно, что и деятельность художника была подвергнута в подобном обществе строжайшему регламентированию. Всякое новшество принималось лишь после того, как оно было допущено двором и церковью. Личность художника отступала на второй план перед заказчиком[20]. На византийских памятниках и в документах имя художника появляется крайне редко, зато часто встречаются имена тех лиц, для которых данные памятники были исполнены. Византийский художник находился на нижних ступенях общественной иерархии, и поэтому он как бы говорил словами Иоанна Дамаскина: «Я ничего не скажу о себе». Творческий акт носил совершенно безличный характер. В глазах византийца он был всецело связан с божественным наитием, и всякий преступавший пределы дозволенного становился жертвой своей дерзости[21]. В этих условиях не была возможной никакая художественная революция. Процесс развития протекал в крайне замедленных формах. Художник рассматривался не как творец индивидуальных ценностей, а как выразитель сверхличного сознания, занимавший в государственном организме место такого же исполнителя божественной воли, каким был любой подданный Византийской империи.

В силу последовательно проведенной централизации затруднялась возможность параллельного, как на Западе, сосуществования ряда стилей и художественных направлений[22]. Государственная власть все нивелировала и унифицировала. Двор и церковь требовали от искусства, чтобы оно было программным, чтобы оно поучало и наставляло. Отсюда абсолютная обусловленность его тематики, фиксированной, в порядке строгой регламентации, до мельчайших деталей. Напрасно было бы искать в византийском искусстве индивидуалистической анархии тематики, которая так характерна для Европы начиная с XV века. Изобразительному искусству вменялась в Византии чисто дидактическая задача: оно должно было давать общедоступное и точное изложение религиозных фактов, должно было помочь памяти и заставить работать воображение в определенном направлении[23]. Уже Григорий Великий писал: «Изображения употребляются в храмах, дабы те, кто не знает грамоты, по крайней мере глядя на стены, читали то, что не в силах прочесть в книгах»[24]. «Умеет немая живопись говорить на стене», — утверждал Григорий Нисский[25]. По мнению патриарха Никифора, «часто, что ум не схватывает с помощью выслушанных слов, зрение, воспринимая не ложно, растолковывает яснее»[26]. «Если к тебе придет один из язычников, говоря: покажи мне твою веру..., ты отведешь его в церковь и поставишь перед разными видами святых изображений», — из этих слов Иоанна Дамаскина[27] ясно видно, какое огромное значение придавали византийцы живописи как средству идеологического воздействия на сознание верующих. При таком подходе тематика подвергалась, естественно, строжайшему контролю. Всякое сюжетное новшество, в какой-либо мере способствовавшее образованию ересей, мгновенно устранялось. В то время как в западном искусстве иконография постоянно видоизменялась, в Византии она отличалась большой устойчивостью и консервативностью. Особенно ценились те иконографические мотивы, которые наиболее точно следовали традиции. «Изображай красками согласно преданию, — пишет Симеон Солунский. — Это есть живопись истинная, как Писание в книгах, и благодать божия покоится на ней, потому что и изображаемое свято»[28].

Если христиан византийское искусство призвано наставлять в вере и через то вовлекать в орбиту византийской государственности, варваров оно должно было ослеплять роскошью культа и придворного церемониала, дабы они проникались сознанием своего ничтожества перед силой и величием ромейского василевса. Это использование искусства со стороны государственной власти в целях чисто политических ясно выступает в ряде эпизодов с приемами иностранных послов. Так, например, при встрече императорами Константином VII и Романом I сарацинских послов были вынуты из царских кладовых всевозможные драгоценности для украшения дворца, где были развешаны также люстры, цепи и венцы, специально принесенные для данного случая из различных церквей[29]. Иконийский султан, посетивший Константинополь при императоре Мануиле I, был проведен царскими чиновниками в кладовую. Ослепленный сокровищами, он заявил, что если бы владел такими богатствами, то давно подчинил себе окрестных врагов. В ответ султан услышал от Мануила: «Я дарю тебе все эти богатства, чтобы ты знал и мою щедрость и то, какими обладает сокровищами способный одному подарить столько»[30]. Весьма показательно, что уже Павел Силенциарий в своем описании церкви св. Софии воспринимает ее как своеобразный палладиум византийской государственности, издалека манившей к себе варваров. Изображая ночное освещение храма, он говорит: «Этот блеск изгоняет всякий мрак из души, на него не только как на маяк, но и в ожидании помощи от господа бога взирает моряк, плывет ли он по Черному или по Эгейскому морю»[31].

Но нигде не выступает так ярко это стремление государственной власти к использованию искусства в качестве политического средства воздействия на психику варвара, как в рассказе епископа кремонского Лиутпранда: «Есть в Константинополе примыкающий ко дворцу дом, размеров и красоты несказанных, прозванный греками Magnaura, или Magna aura. Его Константин... воздвиг следующим образом: бронзовое позолоченное дерево стояло перед троном царя, на ветках дерева сидело множество отлитых из бронзы и позолоченных птиц, каждая из которых пела на свой лад. Трон царя был так устроен, что он мог подыматься на различные уровни. Его охраняли необычайной величины львы, бронзовые или деревянные — мне точно неизвестно, но, во всяком случае, позолоченные. Они били о землю хвостом, раскрывали пасть и, двигая языком, громко ревели. Здесь именно я предстал пред очи царя. И когда при моем появлении началось рыканье львов и птицы запели на ветках, я преисполнился страхом и удивлением. Приветствовав затем трехкратным преклонением царя и подняв голову, я узрел того, кто перед тем сидел на небольшом расстоянии от пола, восседающим уже в ином одеянии под самым потолком. И как это произошло, я не мог себе объяснить...»[32]. Вряд ли можно найти более убедительную иллюстрацию к тому, как тонко византийская власть учитывала, в целях чисто политических, своеобразную природу искусства. Подобно магниту искусство притягивало к Константинополю варваров со всех концов мира блеском и богатством своих форм. Тем самым оно становилось одним из важнейших факторов всей византийской культуры, способствовавшим объединению разнообразных национальностей, которые механически входили в состав Ромейской империи[33].

Поскольку столичное придворное общество было основной социологической предпосылкой византийского искусства, постольку совершенно ясно, что главным центром этого искусства являлся Константинополь. Все крупнейшие художественные реформы и все основные переломы в эволюции византийского стиля связаны с Константинополем. Здесь пребывали двор и патриарх с синодом, здесь были расположены царские мастерские, которые вырабатывали художественные образцы для всей империи, здесь сходились нити централизованного аппарата, здесь жила крупнейшая земельная аристократия, владевшая сотнями дворцов и многими тысячами слуг, здесь устанавливались моды и каноны вкуса, здесь скапливались огромные капиталы, здесь процветала торговля, сюда стремились со всех концов мира купцы, варвары, искатели приключений, военные наемники. О Константинополе мечтали среди холодных туманов Норвегии, на берегах русских рек, в крепких замках Запада, в банках жадной Венеции[34]. Его рафинированная культура казалась сказочной средневековым людям. Само константинопольское общество расценивало себя крайне высоко. Кичась образованием и своими тонкими вкусами и манерами, оно с презрением смотрело на «не понимавших красоты варваров»[35]. Эллинизм был для него признаком хорошего тона. Этот эллинизм неизменно ассоциировался со славным прошлым ромеев, с теми отдаленными временами, когда римский император — этот прямой предшественник византийского василевса — владел целым миром. Глубоко проникая во все формы жизни, эллинизм ярко проявлял себя также в области искусства. Для Константинополя он был никогда и ничем не прерываемой живой традицией. На его улицах и площадях стояли античные статуи, в его высших школах изучали классиков, его жители говорили на утонченном греческом языке. Еще в XI веке митрополит Никита Серрский пишет трактат об эпитетах богов и богинь, а Иоанн Мавропод составляет эпиграмму, в которой просит у Христа заступничества за Платона и Плутарха, «так как оба они, каждый посвоему, преданы Твоему закону»[36]. Живший несколько позднее митрополит Евстафий Солунский (умер около 1194), будучи диаконом в церкви св. Софии, разрабатывает комментарии к «Илиаде» и «Одиссее». Его современник Никита Хониат вспоминает при виде иконы Богоматери, стоящей на богато убранной колеснице, Афину, когда она садится в колесницу рядом с Диомедом[37]. В изобразительном искусстве особенно ценят пережитки эллинизма, сказывающиеся в изяществе форм и продуманности про-

порций. Этот эллинизм оставался на протяжении всего развития византийского стиля существенной чертой столичного искусства[38]. Восходя не столько к национальному составу константинопольского населения, которое наполовину слагалось из восточных элементов, частично растворивших в себе греков, сколько к моментам чисто социологического порядка, он объясняется сознательной консервативностью централизованного общества. В культивировании старых традиций это общество усматривало залог жизнеспособности государственного организма в целом.

Не следует, однако, думать, что константинопольское искусство имело своим источником лишь один эллинизм. Последний был главным, но не единственным источником. В Константинополь постоянно проникали волны восточных влияний, которые шли из различных провинциальных областей и с широких степных окраин, наводненных кочевниками. В IV и V веках Константинополь подпадает под египетские, сирийские и малоазийские влияния, не будучи в силах объединить их в нечто целое. Однако уже с VI века он выходит на путь самостоятельного развития. Константинополь претворяет все воспринятое со стороны в оригинальный стиль, он становится творческим центром, обладающим своей собственной, глубоко индивидуальной физиономией. Продолжая и впредь постоянно впитывать в себя восточные влияния, он перерабатывает их соответственно вкусам и потребностям столичного общества. В его пределах создается особая художественная среда, обладающая неотразимым очарованием в глазах любого, попадающего в сферу ее притяжения. Константинополь ассимилирует в своей культуре представителей самых различных национальностей — армян, грузин, русских, сербов, болгар, латинян, сирийцев и каппадокийцев, — заставляя их жить его интересами и устремлениями[39]. С того момента как на почве Константинополя складывается чисто византийский стиль, начинается экспансия столичных влияний, захватывающих одну область за другой. Константинополь переходит в наступление. Но важно отметить, что эти влияния простираются преимущественно на такие территории, где выработался общественный строй, более или менее близкий его собственной социально-экономической структуре. Там, где существует придворное общество, где расцветает централизованная церковь, там константинопольские влияния оказываются особенно плодотворными. Гораздо медленнее они просачиваются в народную толщу. Народы христианского Востока, Балкан, Руси, Кавказа продолжают культивировать местные традиции. И отсюда проистекает та двойственность, которая так типична для художественного развития этих стран. При дворах, в городах, в наиболее значительных монастырях держится византийский стиль. Но он держится только на поверхности, где имеется образованное общество. Его центрами помимо Константинополя являются Салоники, Трапезунд, Афон, Мистра, Никея, Афины, отдельные монастыри, связанные со столицей, крупные поместья придворной аристократии. Его экспансия простирается на Сицилию, Рим, Венецию, Флоренцию, Киев, Владимир, Новгород, Москву, на многие из городов и монастырей Сербии, Болгарии, Румынии, Кавказа. Глубже он, за редкими исключениями, не проникает. Параллельно с ним продолжает существовать народное искусство, говорящее на собственном национальном языке[40]. Оно имеет свои иконографические традиции, оно вырабатывает свой оригинальный стиль, где этому не препятствует давление Византии. И оно оказывает, в свою очередь, влияние на Константинополь. В результате такого параллельного существования двух стилей крайне осложняется общая картина развития византийского искусства. Вступая в сложную систему взаимоотношений с народным искусством, оно тем не менее никогда с ним не сливается. И поэтому необходимо всегда строго разграничивать их влияния, которые простирались не только на различные социальные слои, но и на различные территории и страны[41].

II
ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА

В таком глубоко религиозном мировоззрении, каким являлось мировоззрение византийцев, эстетика еще не приобрела самодовлеющего значения. Она была теснейшим образом связана с областью религиозных представлений и переживаний, искусство же входило органической составной частью в сложную теологическую систему. Поэтому, чтобы понять византийскую эстетику, необходимо предварительно осветить те философские предпосылки, которые лежали в основе не только византийской, но частично и всей восточнохристианской религии[1].

Для византийца вселенная неизменно распадалась на два резко обособленных мира: мир чувственный и мир духовный. Первичным и подлинно сущим был мир духовный, в котором царила полная гармония. Здесь каждый материальный предмет находил свой идеальный прообраз, свои идеи, представлявшие творческие мысли бога. Аналогичная двойственность проявлялась и в человеке, этом своеобразном микрокосме, подобно макрокосму распадавшемуся на духовное и материальное начало. Чувственная природа человека трактовалась как нечто вторичное; при соприкосновении с нею душа была подвергнута осквернению. В преодолении греховной материальной природы и в постоянном стремлении к богу византийцы усматривали конечную цель существования. Бог был далеко отнесен от мира. Между ним и миром располагается длиннейшая иерархия, которую он логически завершает как абсолютно бестелесное, непостижимое существо, воплощающее в себе бесконечный разум. В силу этого отрыва бога от мира, не оставляющего никакого места для пантеистического оптимизма, мировоззрение нередко окрашивается в мрачные тона. Боязнь греха и страх смерти постоянно дают о себе знать, действуя подавляюще на психику. Мир представляется тупиком, из которого нет выхода. Все надежды и чаяния возлагаются на будущую жизнь. Эти меланхолические настроения должны были бы привести, как в гностицизме, к полному пессимизму, если бы на первый план не было выдвинуто учение о воплощении сына божьего.

Это учение о воплощении является центральной догмой всего восточного христианства, играя в нем несравненно более значительную, нежели на Западе, роль. На нем базируется частичная реабилитация материального мира, на нем основана вера в грядущее преодоление греха и смерти, через него человек становится среди всех плотских существ наиболее близким к богу созданием. Развитое Афанасием Александрийским, Григорием Нисским, Иоанном Златоустом и Ефремом Сирином, это учение о принявшем образ человеческий сыне божьем, страдавшем и воскресшем, должно было, естественно, отвести человеку исключительно видное место в общей картине мироздания. «Бог-слово сделался человеком, чтобы мы могли быть обожествлены»,— говорит Афанасий[2]. «Поистине есть нечто радостное,— пишет он в одном из своих посланий,— в этой торжествующей над смертью победе, в этой нашей нетленности, обретенной через тело Господне. Так как он воскрес, то и наше воскресение найдет себе место, и его неподвергнутое тлению тело станет причиной нашей нетленности»[3]. Поэтому «торжествует все сущее, о мои братья, и каждое живое дыхание, по словам псалмопевца, поет хвалу Господу, сокрушившему врагов. Ибо осуществлено наше спасение»[4]. «И некогда тленное тело,— говорит Ефрем Сирин,—воссияет в великолепии»[5]. Тем самым тело из платоновской «гробницы души» превращается в «храм св. Духа». Однако исконный дуализм не преодолевается окончательно. По-прежнему мир чувственный рассматривается как нечто враждебное и греховное, по-прежнему мысль о смерти действует угнетающим образом на человека. Из этого мира юдоли и печали лишь одна тонкая путеводная нить уводит в царство вечное: вера в Христа, вера в его воплощение, подражание его жизни и следование его заветам.

Наряду с явлением Христа в мир есть еще один факт, который наполняет сердце верующего радостью и надеждой, давая ему уже в его земном существовании средство общения с богом. Это культ, объединяющий в себе все мистерии. Мистерией является

всякий символ, всякий чувственный намек на сверхчувственный мир, всякое таинство, любой акт богослужения. Все мистериальные средства воздействия должны были быть проработаны таким образом, чтобы их чувственное восприятие с максимальной остротой воздействовало на нашу фантазию, увлекая ее в высшую духовную сферу. Верующий как бы ощущал в церкви незримое присутствие бога, он соприкасался с ним почти материально, когда слушал песнопения, обонял фимиам, смотрел на иконы и воспринимал слова божественной литургии. Только через церковный ритуал открывался путь к богу, и поэтому все больше внимания уделялось тому, чтобы создать на земле такую систему, которая могла бы при посредстве чувственно воспринимаемых символов давать уже в настоящей жизни предвкушение вечного блаженства. Тем самым на первый план выдвигается мистагогия — сложнейший аппарат ритуала и культа, призванный возносить верующего из мира земного в царство небесное.

Несмотря на учение о воплощении Христа и тщательно разработанный культ, игравший роль связующего звена между миром чувственным и миром потусторонним, исконный дуализм по-прежнему остается в силе. Следствием является бегство от здешнего мира, подавление плоти, аскетизм, любовь к созерцательной жизни. Еще в XIV веке, когда в Италии Боккачо пишет свои новеллы, византийцы заняты страстными спорами о природе духовного созерцания (исихия)[6]. Это духовное созерцание сводится к сосредоточению ума и освобождению его от всех внешних впечатлений, дабы он мог погрузиться в истинно мистическую тьму неведения. Только тогда, в результате длительного подавления плотской природы и полного отчуждения от пребывающего во зле мира, приходит божественное озарение. Тогда человек созерцает бога «умными» очами. Столпники, в которых наиболее полно находила себе выражение эта своеобразная религиозность, рассматривались как образцы высшей набожности[7]. По словам Иоанна Лествичника, анахорет был «земной формой ангела»[8] и себялюбивое тело было для него давящей тяжестью, от которой душа стремилась как можно скорее освободиться. И лишь в процессе молитвы возносилась она к богу, преодолевая все телесные преграды в страстном мистическом порыве. Этими пассивными формами чисто созерцательной жизни исчерпывалась в большинстве случаев деятельность восточного монашества. Подобно культу, располагавшему к созерцательности и спокойному предвкушению небесного блаженства, восточный аскетизм подавлял всякую активность, всякое индивидуальное начало.

Как тонко подметил А. Гарнак[9], на Востоке боязнь смерти и страх перед грехом были настолько сильны, что они закрывали в этом мире доступ к блаженству даже для тех, кто вел нравственную жизнь. В восточном христианстве преобладает интерес к метафизическим догмам, в большинстве случаев отвлеченным и ни в какой мере с действительностью не связанным[10]. Религия всецело ориентируется на мир сверхчувственный, потусторонний. Главную роль играет монашество, живущее в уединенных монастырях и предающееся строгому аскетизму. Оно ближе всего стоит к богу, потому что оно дальше всех отошло от мира. Его идеалы глубоко пассивны, оно имеет лишь одну цель: спасти свою душу и подготовить ее к грядущей жизни.

Столь же пассивны задачи, выдвигаемые церковью. В культе она хочет дать предвкушение вечного блаженства, высшее благо она усматривает в будущем, земные дела ее мало интересуют. Она охотно примиряется с фактом своего подчинения светской власти. Единственное условие, которое она выдвигает, это то, чтобы царь был православным. Остальное ее не интересует. Если соблюден внешний декорум и если светская власть не вмешивается в ее догматику и в область культа, она мирно уживается с любой властью. Оберегая традиционное наследие прошлого, восточная церковь представляет собой огромную статическую систему, призванную давать верующим покой и умиротворение в формах строго фиксированного ритуала.

Эти два основных момента восточного христианства — пассивная созерцательность и культ, направленные на познание трансцендентального мира, — нашли себе особенно яркое выражение в византийской религиозности. Строгий аскет, обуздавший плоть и ведущий уединенную созерцательную жизнь, всегда оставался идеалом византийцев. «Мы родились, — пишет Никифор Влеммид, — не для того, чтобы есть и пить, но дабы сиять добродетелями во славу Сотворившего нас. Питаемся же по необходимости, чтобы сохранилась наша жизнь для дел созерцания, на что, собственно, мы и рождены»[11]. «Как чадам блага, — продолжает он, — нам нужно подвизаться в благом и добром, и если бы перстное и тленное, также присущее человеку, стало одерживать победу над благом и добром, заключающимся в нас, то нужно усиленно стараться, чтобы помыслы наши постоянно были сосредоточены на высшем. Вместе с тем человек, расставшись со всем земным еще ранее освобождения от уз тела, пусть обращает свой духовный взор к небу как истинному своему отечеству, где обитает и его высочайший Отец»[12]. Эта устремленность к сверхчувственному миру вполне последовательна, так как «блага, ожидаемые нами за гробом, несравненно выше и ценнее всех земных благ, а муки геенны огненной, уготованной ослушникам заповедей Христовых, несравненно невыносимее земных страданий»[13]. В силу такого пренебрежения земными интересами небесное служение предпочитается всякому иному. «Мы избрали для себя, — говорит Феодор Студит, — не воинское звание, не гражданский чин, не военно-начальническое достоинство и даже не столь завидное для ромеев царское владычество; мы избрали гораздо большее и несоизмеримо более совершенное, чем все это, — служение небес-

ное, или, выражаясь точнее, истинное и непреходящее, заключающееся не в словах, а в самом деле»[14]. При подобном подходе к действительности монашество должно было получить крайне сильное развитие, что фактически и нашло себе место в Византийской империи. Однако было бы ошибкой думать, что эта склонность к созерцательной жизни являлась типичной лишь для монашеских кругов. Она охватывала решительно все классы общества, которое рассматривало монастырь, наравне с церковью, как самое прекрасное на земле пристанище. Нередко цари добровольно шли в монастырь, заканчивая здесь свою жизнь. И даже восседая на престоле, византийские василевсы бывали строгими аскетами, подавляющими плоть во имя торжества духа. Такими аскетами были Никифор Фока, Михаил IV, супруга Льва VI императрица Феофано, такими аскетами были, когда считали это нужным, Алексей I и Мануил Комнин. И к этому спиритуалистическому идеалу стремилось большинство византийцев.

Пути к познанию бога открывал не только созерцательный аскетизм, но и церковный культ. Для Византии культ являлся самым живым нервом религиозного сознания, воплощая всю полноту духовных благ, охватываемых идеей церкви[15]. Именно ему уделили свое главное внимание псевдо-Дионисий Ареопагит, Леонтий из Неаполиса и Максим Исповедник. Централизованная церковь умела его прекрасно использовать в своих интересах, внушая верующим, что вне участия в культе нет возможности обрести в этом мире спасение. Иконоборчество ясно показывает, где в Византии лежал центр тяжести богословских интересов. Церковные здания, мозаики, фрески, иконы, утварь, облачения священников, обряды таинств, песнопения, литургические тексты—все эти элементы входили в состав культа, являвшегося грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам. Сложнейшая символика лежала в основе такого ансамбля. Нарфик представлялся византийцу образом земли для учеников и кающихся, корабль—видимым небом для совершеннолетней общины, хор—царством чистого духа для клириков, алтарь—троном господа бога, огни алтаря—звездами, фимиам—дуновением и благоуханием св. Духа[16]. В любом акте богослужения верующий усматривал символический намек на сверхчувственный мир. Тем самым сенсуалистическая эстетика античности уступала место спиритуалистической эстетике византийцев, создавших в культе тончайшую форму «мистического материализма»[17]. Греческий народ всегда мог верить только в то, что он видел и осязал: таким он был в эпоху Фидия, таким он остался и в Византии[18]. Но предмет его веры подвергся радикальному изменению. В античной Греции это было пантеистическое божество, в средневековой Византии—трансцендентный бог, воплощающий идею чистейшего спиритуализма. В Греции поклонялись пластической статуе, тогда как в Византии—отвлеченной иконе на золотом фоне. В Греции храм был залит солнечным светом, в Византии он был освещен мерцающими лампадами и свечами[19]. В Греции бог обитал в храме, в Византии же он был отнесен в далекие заоблачные сферы, откуда спускался лишь для того, чтобы в моменты редкого молитвенного экстаза открыться верующему. И чем ближе ощущал византиец бога, тем совершеннее был в его глазах ритуал. Недаром Прокопий Кесарийский пишет о церкви св. Софии: «Когда кто входит в этот храм, чтобы помолиться, то он тотчас же чувствует, что это здание сотворено не человеческой силой или искусством, но Божьим велением, а дух, возносясь к Богу, витает в облаках, убеждаясь, что Бог находится поблизости, с усладой пребывая здесь среди тех, кого он сам избрал»[20].

Но не только спиритуализм культа привлекает византийца. Не в меньшей степени его притягивает ослепительное богатство ритуала, блещущего золотом, серебром, драгоценными каменьями и разноцветными мраморами. «Если эти земные великолепия, которые преходящи,—пишет епископ Порфирий Газский,—имеют такую пышность, какой же должна быть пышность великолепий небесных, уготованных для праведников?»[21] В этих словах с особой силой сказывается столь характерное для византийцев стремление воспринимать богатый ритуал не как самодовлеющий эстетический комплекс, а как своеобразное таинство, дающее душе предвкушение небесного блаженства со всеми его радостями и наслаждениями. И когда византиец слушал церковное пение, настраивавшее его на определенный лад[22], когда он видел сияние бесконечных огней, сотнями рефлексов игравших на золоте мозаик, когда он внимательно вглядывался в изображения евангельских сцен, украшавших своды, когда с темплона на него пристально смотрели святые подвижники[23], когда облаченные в богатые одеяния священники выносили ослепительно блестевшую утварь с цветными эмалями, когда с амвона раздавалась проповедь, облеченная в виртуозно отточенные формы античной риторики, тогда византиец чувствовал себя на вершине блаженства. Как в греческом театре античный человек находил полное удовлетворение своим духовным потребностям, так византиец обретал в церковном богослужении моменты наиболее возвышенной радости[24]. В эти моменты его душа устремлялась к богу, чье незримое присутствие он ощущал в каждой частице причастия, в каждом кубике мозаики, в каждом звуке церковной песни, в каждом дуновении фимиама.

Если культ являлся в представлении византийца главным связующим звеном между миром здешним и миром потусторонним, искусство, поскольку оно входило в состав культа, призвано было выполнять ту же функцию. Художественный образ должен был возносить мысли верующего к небу, сосредоточивая его внимание на созерцании чистых идей. Лишь с помощью иконы мог христианин отрываться от всего зем-

ного. «Через видимый образ наше мышление должно устремляться в духовном порыве к невидимому — величию божества»[25]. В этих словах греческого иконопочитателя с особенной яркостью выражается взгляд византийца на роль живописного изображения. Последнее служило одним из самых могущественных средств к восхождению человека от видимого к невидимому, от чувственного к сверхчувственному. Недаром Иоанн Дамаскин в речах об иконах[26] и Феодор Студит в опровержении иконоборческих поэм[27] цитируют слова псевдо-Дионисия Ареопагита, что человек возвышается «к божественному созерцанию посредством чувственных образов»[28]. Без помощи этих чувственных образов византиец не считал для себя возможным приблизиться к богу. Только опираясь на них, и главным образом на иконы, он открывал себе доступ к познанию трансцендентного мира. При таком подходе к иконе всякий представленный на ней образ стремились предельно дематериализировать, чтобы подавить в нем все сенсуалистические моменты, хотя бы в самой слабой степени препятствовавшие выражению глубочайшей одухотворенности.

Из этого своеобразного понимания основных задач искусства логически вытекала невозможность появления реализма на византийской почве. Художники ставили себе задачей изображать не единичное явление, а лежавшую в его основании идею[29]. Эта идея, называвшаяся также прототипом, рассматривалась как творческая мысль бога[30]. Тем самым она становилась метафизической сущностью. Благодаря тому что у византийцев отсутствовало понятие художественной фантазии, возможность адекватного познания идеи в корне отрицалась. К ней можно было лишь приблизиться, но ее нельзя было запечатлеть в материи. Это максимальное приближение к прототипу и представлялось византийцу конечной целью всякого произведения. Чем сильнее просвечивала в последнем идея, тем выше оно расценивалось[31]. Поэтому художники стремились к тому, чтобы изображать не случайные моменты явления, не его меняющиеся аспекты, а его неизменную сущность. В данном разрезе их искусство, подобно искусству египтян, должно было бы понравиться Платону, требовавшему в своих «Законах» строгой закономерности художественных форм, преодолевавшей хаотическое многообразие действительности[32].

Поскольку византийские художники передавали в своих работах идеальные прообразы явлений, постольку их иконография должна была отличаться большой устойчивостью, что фактически и нашло себе место. В основе каждого явления лежала лишь одна идея. Следовательно, передавая эту идею, необходимо было строго придерживаться ее сущности. А так как сущность была неизменной и вечной, то и любое ее отображение должно было отличаться столь же неизменным характером[33]. Отсюда логически вытекает консервативный традиционализм византийской иконографии. Последняя фиксирует не индивидуальные эпизоды, а их отдельные прототипы. Она дает своеобразные портреты Христа, Марии и отдельных святых, она облекает в строго очерченные формы евангельские и ветхозаветные сцены. Для нее не существует свободная игра творческой фантазии. Последняя могла бы только способствовать внесению анархии в тематику, подчинявшуюся железным законам мира идей. И поэтому освященные традицией иконографические типы, воспринимавшиеся как правдивое изображение реальных исторических лиц и событий, держатся долгие столетия, испытывая в процессе развития лишь незначительные изменения. На этих типах всегда лежит печать их идеальных прообразов.

Вполне естественно, что при таком подходе к искусству последнее должно было получить вневременной и внепространственный характер. В нем побеждает принцип ирреальности. Византийские иконы и мозаики имеют абстрактный золотой фон, заменяющий реальное трехмерное пространство. Этот золотой фон изолировал любое изображенное на нем явление, вырывая его из реального круговорота жизни. Явление оказывалось тем самым вознесенным в идеальный мир, оторванный от земли и ее физических законов[34]. В этом мире предметы лишены были тяжести, а фигуры — объема. Вырисовываясь как бесплотные тени, они были покрыты тончайшей паутиной золотых линий, как бы символизировавших исходящие от божества лучи. Будучи сами бесплотными, фигуры обитали в легких, воздушных зданиях, «обратная перспектива» которых придавала им хрупкий, имматериальный характер[35]. Всюду доминировали абстрактные линии. В трактовке тела всячески подчеркивалось аскетическое начало, одеяния ниспадали сухими линейными складками, деревья и растения приобретали отвлеченные геометрические очертания, холмы и горы становились кристаллическими формами. Ирреальный колорит еще более усиливал отрешенность изображения от здешнего мира. Примыкая к традициям античного иллюзионизма, он сохранил во многом изысканность его нежных полутонов. Однако эти полутона очень скоро утратили свою импрессионистическую легкость, уступив место плотным локальным краскам, выражавшим неизменную сущность явления. Унаследованные от эллинизма рефлексы также приняли более устойчивый характер: из цветных бликов, фиксировавших динамическую игру света, они превратились в чисто декоративную систему переливчатых тонов, наложенных ровными, спокойными плоскостями. Лишенные единого источника света, связующего все явления в неразрывное, функционально обусловленное целое, фигуры и предметы вырисовывались как изолированные, замкнутые в себе образы, пребывавшие в каком-то ином, магическом мире, для которого не существовали законы реального освещения.

Несмотря на этот подчеркнуто трансцендентный характер художественного образа, последний никогда не становился в Византии абстрактной формой. Его

основой всегда оставалась человеческая фигура, и именно это отличает Византию от Востока, где чистый орнамент и отвлеченная геометрическая трактовка нередко получали преобладание. В Византии, наоборот, фигура человека неизменно стояла в центре художественных интересов. Этот антропоморфизм Византии глубоко уходил своими корнями в ее религиозное мировоззрение. Учение о воплотившемся Логосе, принявшем облик человеческий и тем самым давшем человечеству спасение, делало человека главной осью вселенной. «Подлинно божественный дух,—пишет Николай Мефонский,—и божественная душа, и божественное тело у человека, который необъяснимым способом связан с Богом-Логосом и который через эту связь сверхъестественным образом стал тем, чем является последний... Но через сопричастность к Нему и благодаря Его милости наш дух, наша душа и наше тело могут быть обожествлены, и таким образом мы можем уподобиться божественным существам...»[36].

Эта связь между антропоморфизмом искусства и учением о воплощении Христа в особенно яркой форме выступает в иконоборчестве. Основная мысль православной партии сводилась к тому, что возможность изображения Христа на иконах служит ручательством за реальность его воплощения[37]. Если Христос действительно принял облик человеческий, то его можно изображать; если нет, то он не изобразим. Отсюда логически вытекала неизбежность краха иконоборчества, грозившего подорвать устои греческого антропоморфизма. Победа православной партии привела к его окончательному утверждению в искусстве. Тем самым открывались широкие перспективы для проникновения эллинистических влияний. Фигура человека, стоявшая в центре интересов античных художников, осталась и для византийцев главным предметом изображения. И поэтому вполне понятно, что, разрабатывая данную проблему, они постоянно обращались к эллинистической традиции, в которой находили ряд готовых формул. От эллинизма они заимствовали иллюзионистическую технику, препятствовавшую полному поглощению объема фигуры плоскостью, от эллинизма же они унаследовали основную систему пропорций, оберегавшую фигуру от растворения в геометрическом орнаменте. Но сущность развития византийского искусства сводилась к тому, что его художники никогда не перенимали рабски античные мотивы, а всегда подвергали их коренной переработке, стремясь с максимальной полнотой выявить в своих произведениях духовное начало.

Уже генезис иконы ясно показывает, в каком направлении должен был развиваться утвердившийся в византийской пластике и живописи антропоморфический образ. К. Холль привел ряд убедительных доводов в пользу того, что самыми ранними иконами являлись изображения знаменитых столпников V века, выполненные еще при их жизни и раздававшиеся многочисленным паломникам, приходившим к ним на поклонение[38]. Иначе говоря, раньше всех стали изображать тех святых, которые символизировали наиболее чистое служение богу, выражавшееся в подавлении плотской природы и полном уходе от мира. Позднее, когда начали изображать на иконах Христа, Марию и многочисленных святых, этот аскетический идеал получил дальнейшее развитие, освобождаясь постепенно от пережитков античного сенсуализма. Мозаики в Никее служат прекрасной иллюстрацией того, в какой мере сильными были эти пережитки даже в VII веке. Основываясь именно на такого рода памятниках, иконоборцы должны были отрицать возможность изображения Христа и святых, чью духовную природу не мог, по их мнению, передать образ художника, содержавший в себе немало чувственных моментов. Борьба иконоборцев была борьбой за строго спиритуалистическое искусство. Вскоре после восстановления иконопочитания такое искусство фактически и появилось на византийской почве. Уже осужденная на Никейском соборе круглая пластика почти совсем исчезает. Неизменно ассоциировавшаяся с античной религией, она рассматривалась как искусство, служившее прославлению телесной, а не духовной красоты. Ее сменяют плоский рельеф и живопись, призванные дать в дальнейшем наиболее совершенную форму выражения для творческих исканий византийских художников, к концу X века окончательно вырабатывающих тот идеал, который на много столетий остался образцом для всего восточнохристианского мира. Голова как средоточие духовной выразительности становится доминантой фигуры, подчиняющей себе все остальные части. Тело превращается в почти невесомую величину, скрывающуюся за тончайшими складками одеяний, линейная ритмика которых выдает отвлеченный, иррациональный характер. То же исключительное значение, какое в античной статуе имел торс, на византийской иконе имеет голова. Исходя именно от размера головы, конструирует византийский мастер пропорции своей фигуры[39]; именно голова, точнее лик, представляют для него наибольший интерес в силу возможности выразить в них «некоторое бестелесное и мысленное созерцание»[40]. По мнению Иоанна Мавропода, умелый художник изображает не только тело, но и душу[41]. В стремлении к максимальному выявлению этой души лицо получает крайне своеобразную трактовку. Пристально устремленные на зрителя глаза выделяются своими преувеличенно большими размерами, тонкие, как бы бесплотные губы лишены чувственности, нос вырисовывается в виде незаметной вертикальной либо слегка изогнутой линии, лоб делается подчеркнуто высоким, причем он подавляет своей величиной остальные части лица. В этой интерпретации и вся фигура становилась тем чувственным образом, посредством которого человек мог возноситься к богу.

Византийская икона в корне отлична от европейской картины[42]. Она рассчитана на длительное, сосредоточенное созерцание. Подобно византийскому

культу, она преследовала пассивную задачу: дать предвкушение небесного блаженства. Ее фронтальное построение и обратная перспектива способствовали тому, чтобы привлечь внимание верующего к одной точке, в которой, как в фокусе, была сосредоточена ее идейная сущность. Этой точкой были обыкновенно пристально смотревшие на молящегося глаза святого. Между этими глазами и молящимся протягивались тысячи невидимых нитей, как бы сковывавшие волю человека и увлекавшие его в иной, сверхчувственный мир. Обратная перспектива, подчиняясь которой бóльшие по размерам фигуры и предметы располагались на втором плане, выполняла ту же функцию вовлечения в икону: чтобы видеть ее в целом, верующий принужден был все более и более погружаться в глубь композиционного построения. Однако это погружение в икону лишено всякой напряженности, всякой порывистости. Статика художественного образа требовала почти столь же неподвижного восхождения к богу. Эта неподвижность антропоморфических образов в византийской живописи воплощала в себе момент глубочайшей религиозности. В глазах византийца человек был неподвижен тогда, когда он был преисполнен сверхчеловеческим, божественным содержанием, когда он так или иначе включался в покой божественной жизни. Наоборот, человек в состоянии благодатном или же доблагодатном, человек, еще не «успокоившийся» в боге или просто не достигший цели своего жизненного пути, изображался обыкновенно крайне подвижным, полным нервного напряжения[43]. И поэтому каждый святой на византийской иконе представлен в состоянии бесстрастного аскетического покоя, когда дремлют все чувства и когда его внутренний взор сосредоточен на созерцании божества. Этот образ был идеалом пассивной созерцательности. И зрительное восприятие этого образа принуждало к столь же пассивным переживаниям. Направленная на познание трансцендентного мира, икона не связана с реальностью. Призванная погружать человека в созерцательный покой, она была лишена динамизма. В ней отсутствовали все те моменты, которые воздействовали на волю. Ее основной задачей было не пробуждение, а подавление воли[44].

III
ПОЗДНЕАНТИЧНОЕ ИСКУССТВО И ИСТОКИ ХРИСТИАНСКОГО СПИРИТУАЛИЗМА

Трудно найти в истории мировой культуры эпоху, которая отличалась бы такой сложностью и многогранностью, как эпоха поздней античности. Разнообразные течения перекрещиваются здесь в самой противоречивой форме, различные идеи и религиозные системы сталкиваются друг с другом, порождая ряд глубоких, трагических конфликтов, все пребывает в состоянии беспокойного движения. Античная культура, одряхлевшая и пришедшая в упадок, уступает давлению свежих сил. Не находя в самой себе опоры, она все чаще и чаще обращается к Востоку, пытаясь заимствовать от него идеи, призванные обновить ее традиционное наследие. Salus ex Oriente — вот та надежда, которой живут такие выдающиеся представители языческого мира, как Филострат, Плотин, Порфирий, Ямвлих и Прокл. Слабеет вера в собственные силы, составлявшая сущность античного героя[1]. Одновременно нарастает разочарование в рационализме и науке, на смену чисто античной радости жизни приходят мрачные, пессимистические настроения. Окружавшая действительность с ее тяжелыми социальными кризисами, экономическим обнищанием и политическими потрясениями могла только способствовать росту этих настроений, и не у одних христиан уносились мысли из этого мира в мир потусторонний. Религиозные искания становятся в данных условиях центральной проблемой, вокруг которой вращаются почти все интересы общества. Мировоззрение окрашивается в мистические тона, вселенная распадается на два резко обособленных мира, элемент фантастического и чудесного начинает играть ведущую роль. Уже в эллинистических мистериальных религиях, впитавших в себя сильнейшие восточные влияния, этим моментам отводится видное место[2]. В языческом гностицизме и в неоплатонизме они получают полное преобладание.

Несмотря на сильнейшую зависимость неоплатонизма от различных восточных учений, его следует все же рассматривать как античную форму мышления. В нем, как в фокусе, преломляются последние творческие усилия угасающей античности, выдвинувшей здесь своеобразную контррелигию, призванную оказать сопротивление наступающему христианству. Усвоив гностицизм, неоплатоники переняли вместе с ним его культ и магию. Тем самым они создали законченную религиозную систему. Недаром император Юлиан, пытавшийся дать последний, решительный бой христианству, был теснейшим образом связан с неоплатониками, принадлежавшими к наиболее культурным кругам современного ему общества. Этот неоплатонизм являлся, наряду с эллинистическими мистериальными религиями и языческим гностицизмом, заключительной фазой в развитии античного мировоззрения, которое облекается здесь в новые формы.

В основе данной системы лежит ярко выраженный дуализм. Бог оказывается далеко отнесенным от мира, мир чувственный отступает на второй план перед миром сверхчувственным, материя объявляется исконным злом, погружение души в тело рассматривается как грех, конечная цель человеческого существования сводится к освобождению от всего чувственного, к отрешению от тела и к очищению (катарсис). Лишь тогда человек открывает себе доступ к тому высшему состоянию, которое выливается в форму экстаза. В эти моменты человек становится причастным к божественному свету и настолько сливается с первосуществом, что между ними исчезает всякое различие. В силу такой разобщенности двух миров эстетика приобретает подчеркнуто трансцендентный характер. Совершенная красота пребывает лишь в мире идей. Всякое ее преломление в материи есть уже компромисс, есть нисхождение высшего к низшему, совершенного к несовершенному. В произведении искусства и в природе красота может лишь просвечивать, но она никогда не получает вполне адекватного воплощения. «Кто созерцает телесную красоту, — говорит Плотин, — тот не может этим удовлетвориться, так как он должен помнить, что она есть образ и тень, и потому ему следует возноситься к тому, чьим отображением она является»[3].

Это позднеантичное мировоззрение с его глубочайшим спиритуализмом оказало огромное влияние на развитие искусства. Начиная примерно с III века н.э. намечаются совсем новые тенденции, восходящие корнями еще к эпохе раннего эллинизма и в III–IV веках достигающие полного выявления.

Искусство классической античности отличалось строгим монизмом. Оно не знало противоречия между телом и духом. Тело гармонично выражало жизнь духа, образуя с ним нерасторжимое единство[4]. Поэтому физическая красота рассматривалась как проявление красоты духовной. Всякой правильной системе пропорций придавали одновременно и нравственное значение, что приводило к широкому развитию физиогномики[5]. Нормальному, хорошо развитому телу соответствовала в представлении античного человека прекрасная душа, в силу чего такие статуи, как Дорифор Поликлета, воспринимались не только в качестве художественного канона, но и этического идеала. В позднеантичном искусстве это монистическое взаимоотношение между телом и духом уступает место совершенно новому пониманию. Тело и дух вступают в конфликт, они сознательно противопоставляются, монистическая гармония сменяется ярко выраженным дуализмом. Дух как бы стремится вырваться из телесной оболочки, которую он либо в себе растворяет, либо влачит за собой как неизбежный, отягощающий его груз. Этот новый взгляд на человека, теснейшим образом связанный с дуалистическим мировоззрением, получившим наиболее полное выражение в неоплатонизме, можно проследить на эволюции скульптурного портрета.

Портреты I–II веков еще дышат чисто античной чувственностью. В III веке, примерно с 220–230 годов, наступает перелом: пристально смотрящие на зрителя глаза как бы разрывают материальную ткань, нарушая античное равновесие между духом и телом (отдельные головы большого саркофага Людовизи с изображением битвы в римском Музее Терм, портрет мальчика в дрезденском Альбертинуме, портрет неизвестного римлянина в Капитолийском музее). В IV–V веках эта дуалистическая тенденция окончательно побеждает в искусстве. В таких вещах как бюст Константина Великого в Палаццо деи Консерватори в Риме, многочисленные греческие портреты из различных собраний, изученные Г. Роденвальдтом[6], или наконец статуя Маркиана в Барлетте дух решительно обособляется от тела, вступая с ним в ничем не прикрытый конфликт. Расширенные зрачки смотрят куда-то вдаль, отражая глубокую внутреннюю борьбу. На усталых лицах лежит печать болезненной нервности, залегающие на лбу и около носа морщины свидетельствуют об остроте душевных кризисов, общее выражение носит подчеркнуто спиритуалистический характер. Когда пристально вглядываешься в эти портреты, невольно ощущаешь весь трагизм тех переживаний, которые испытали люди, бывшие свидетелями гибели собственной культуры. От античного монизма не остается и следа. Нарушенное между телом и духом равновесие возводится в сознательный художественный принцип. Во всех этих головах дух устремляется в сверхчувственный мир, как бы пытаясь сбросить с себя облекающую его материальную оболочку, которая задерживает его восхождение ввысь. Из этой борьбы с телом рождается мучительный конфликт, придающий всем портретам выражение чего-то напряженного. Христианское искусство, а позднее византийское преодолевают в дальнейшем эту напряженность выражения, подчиняя тело духу, который становится доминирующим началом. Однако ни византийское, ни европейское искусство никогда уже более не отказываются от того дуализма в трактовке человека, который впервые был выявлен в позднеантичную эпоху.

Большинство из упомянутых портретов является первоклассными произведениями искусства. В них новое мировоззрение выражает себя в рафинированнейших художественных формах, полных, несмотря на их внешнюю несложность, острой экспрессии. Обыкновенно принято оттенять во всех памятниках этого типа ряд перекрещивающихся восточных влияний, якобы определивших собою их стиль[7]. Решающим фактором были здесь, однако, не влияния, а те глубокие сдвиги в позднеантичном мировоззрении, которые породили органические формы выражения для новых идеалов, порывавших связь с сенсуализмом античной классики. Отсюда тенденция к геометризации, к абстракции, отсюда отход от реализма. Формы приобретают жесткий характер, живописная трактовка сменяется линейной, пластический объем и подчеркнутая пространственность уступают место плоскостному пониманию[8]. Лишь после того как в позднеантичном искусстве наметилось предрасположение к новому стилю, восточные влияния начали постепенно играть действенную роль. Античные художники стали все чаще обращаться к Востоку и к народным течениям, в которых они находили немало для себя родственного. Однако они неизменно перерабатывали все заимствованное извне в свой собственный стиль, восходивший к лучшим формальным традициям античного искусства. Поэтому их произведения, даже когда они подвергнуты максимальной геометризации, существенно отличаются от работ мастеров, вышедших из народной среды. Геометризм этих произведений был своеобразной формой античного «кубизма». Это был рафинированный геометризм усталого пресыщения[9]. Являясь продуктом высоко развитой городской культуры, он представлял собою нечто совершенно иное, нежели тот подлинный, стихийный геометризм, который лежал в основе народного искусства.

Затронутое здесь течение было лишь одним из течений поздней античности. Оно намеренно выдвинуто нами на первый план, потому что ему было суждено сыграть крупную роль в развитии византийского искусства. Одновременно с этим течением существовали и другие художественные направления. Так, например, знатные языческие семьи упорно продол-

жали культивировать классицистические формы (особенно в эпоху Константина). Наряду с ними долго держался импрессионизм, который в силу своей имматериальности прекрасно мог быть использован для выражения новых спиритуалистических идеалов. Переплетаясь самым причудливым образом с геометризирующими тенденциями античного «кубизма», импрессионизм всегда играл видную роль в живописи, где он удержался несравненно дольше, нежели в скульптуре. Наконец, крупнейшим течением было народное искусство[10], особенно искусство западных провинций, Ближнего Востока и Ирана. Его варварский первобытный геометризм оказал сильнейшее воздействие на все прочие направления, внеся в угасшее античное искусство оздоровляющую струю и создав тем самым предпосылки для нового стиля, который не мог бы появиться на искусственной почве античной культуры, все более клонившейся к упадку.

Такова была обстановка, в условиях которой возникает раннехристианское искусство. Примыкая во многом к античности, особенно к ее позднейшим спиритуализированным формам, оно тем не менее ставит себе уже в первые века возникновения ряд самостоятельных задач[11]. Это отнюдь не «христианская античность», как стремился доказать Л. фон Сибель[12]. Новая тематика раннехристианского искусства не была чисто внешним фактом. Она отражала новое мировоззрение, новую религию, принципиально новое понимание действительности. И поэтому данная тематика не могла механически облекаться в старые античные формы. Она нуждалась в таких средствах выражения, которые наилучшим образом воплощали бы спиритуалистические идеалы христианства. И к выработке этих новых средств выражения были направлены все творческие усилия христианских художников.

М. Дворжак прекрасно показал[13], как уже в росписях катакомб кристаллизуются черты нового стиля. Трехмерное пространство уступает место абстрактной плоскости, реальная связь между телами и предметами заменяется чисто символическими взаимоотношениями, бесплотные фигуры вырисовываются как легкие, прозрачные тени, оторванные от земли и всего земного. Все материальное подавляется ради достижения максимальной одухотворенности. В дальнейшем развитии раннехристианского искусства спиритуалистическое начало, базирующееся, как и в позднеантичном искусстве, на строгом дуализме тела и духа, приобретает все большее значение. В силу этого христианские художники нередко перенимают позднеантичные формы, отвечавшие их творческим замыслам в такой же мере, в какой неоплатонизм отвечал запросам христианских теологов. Однако при всей близости позднеантичной и раннехристианской эстетики между ними лежит довольно четкая грань. В позднеантичном искусстве дуализм носил мучительный, напряженный характер, причем доминировал не дух, а тело, которое как бы сковывало самостоятельную жизнь духа. В христианском искусстве, наоборот, дух побеждает тело, а вместе с тем исчезает тягостная борьба между телом и духом, которая с такой силой давала о себе знать в позднеантичных памятниках. Примат духа вносит в художественный замысел значительное успокоение, христианский спиритуализм находит для себя наконец соответствующие формы выражения, в которых растворяются постепенно последние пережитки античного сенсуализма.

Намеченная здесь основная линия развития христианского искусства нами сознательно несколько упрощена. Это сделано для того, чтобы яснее выступила ведущая тенденция. В действительности искание спиритуалистического идеала протекало в более сложной обстановке. Воплощение этого идеала было сопряжено с целым рядом затяжных кризисов и «ренессансов» античной классики, которая постоянно оказывала давление на христианскую психику. Такой рецидив античности был особенно силен в IV веке, когда восторжествовавшее христианство широко усвоило художественный язык античности. Аналогичные возвраты к классике были спорадическим явлением на византийской почве. Однако, как ни значительно было воздействие античности на христианское искусство, нельзя закрывать глаза на то, что рядом с ним существенными факторами развития становятся уже иные движущие силы и в первую очередь Восток[14].

Все те сдвиги в сторону нового понимания искусства, которые происходили на Западе в условиях сильнейшей идейной коллизии с античностью, на Востоке протекали в менее болезненных формах. Ослабевший государственный аппарат Римской империи не мог уже сдерживать центробежные национальные силы Востока, пробужденные к интенсивной духовной жизни христианством. Каждая национальность вырабатывала свой собственный художественный язык, часто наивный и грубоватый, но всегда оригинальный и выразительный. Отныне народное искусство все решительнее выдвигается на первый план. Именно в нем всплывает тот свежий геометризм, который поглощает рафинированный геометризм крупных городских центров. Рим постепенно утрачивает руководящую роль, которая переходит к семитическим народам. В Александрии, Антиохии, Эфесе процветают блестящие художественные школы, оказывающие сплошь и рядом сильное влияние на западную половину Римской империи. Наряду с Египтом, Малой Азией, Сирией огромное оживление наблюдается в Месопотамии и Иране, откуда движутся бесконечные волны кочевников, приносящие с собой богатый мир орнаментальных форм.

Как неоднократно отмечал Й. Стржиговский[15], в христианском искусстве Востока на протяжении первых четырех веков преобладали орнаментальные геометрические мотивы. В данном разрезе оно немало отличалось от христианского искусства Рима, в котором уже со II века утверждаются антропоморфические образы. Этот факт был причиной того, что только на римской почве мог сложиться тот вариант

антикизирующего стиля, который получил название «христианской античности» и который являлся, в конечном итоге, лишь эпизодом, несправедливо переоцененным наукой. На Востоке для этой «христианской античности» не существовало необходимых предпосылок, так как основным потребителем искусства здесь были широкие народные массы, а не городское население, приобщенное к античной цивилизации. Далеко не случайность, что главными каналами для проникновения на Восток эллинистических влияний служили города (Александрия, Антиохия, Эфес). Однако не только городские центры обуславливали развитие искусства. В эпоху поздней античности руководящая роль часто принадлежит не им, а территориям, где проживали земледельцы, скотоводы и кочевники, иначе говоря люди, крепко связанные с землей, жившие своими собственными, чисто местными интересами. Вот эти-то народные массы и культивировали в первые века христианства по преимуществу орнаментальное искусство. Бог был абсолютно отвлеченным понятием, поселявшим страх в душе верующего, трепетавшего при одном его имени. В этих условиях антропоморфический образ не мог получить широкого распространения в искусстве. В последнем преобладает орнамент, как бы символизирующий в себе игру абстрактных, сверхличных сил. Развитию этого орнамента способствовали народы Ирана, которые приносили из далеких степей ряд новых технических приемов, глубоко коренившихся в специфической обстановке кочевого быта. Обычно храмы лишены были фигурных изображений, их излюбленным украшением являлись различные орнаментальные мотивы, кресты и ландшафты со сценами охоты и рыбной ловли. Из письма Нила Синайского (около 400) можно также заключить, что стены храмов нередко были покрыты изображениями всевозможных животных и растений[16]. Такие декорации были типичны для церквей Армении, восточной Сирии и Месопотамии, в которых антропоморфический образ долгое время занимал весьма скромное место. И эти народные иконоборческие тенденции, позднее сомкнувшиеся с еретическими движениями, упорно держались на Востоке, пока они не были частично вытеснены изобразительным искусством, во многих местах искусственно насажденным под давлением централизованной церкви.

Если для христианского Востока было особенно характерно иконоборчество снизу, иначе говоря стихийное иконоборчество широких народных масс, на Западе рано утвердилось своеобразное иконоборчество сверху, исходившее из высших кругов общества[17]. Среди язычников уже Варрон и Сенека выступали против изображений божества[18]. Когда перед образованными христианами встала задача воплотить в искусстве образы Христа и святых, многие из них, без сомнения, поняли, в какой мере безнадежными были все попытки передать старыми средствами новые идеалы. Выработать же с самого начала адекватный художественный язык для выражения этих идеалов христиане не могли. Еще очень долго они продолжали говорить на языке античного искусства, перегруженного пережитками античного сенсуализма. Из данного противоречия был только один выход: отказ от антропоморфического искусства. На этот путь и встали некоторые христианские круги. Так, например, собранный в начале IV века собор в Эльвире запретил украшать церкви живописью[19], а Евсевий Кесарийский в послании к сестре императора Константина Констанции отказался прислать ей образ Христа, мотивируя это тем, что не подобает христианам изображать их бога в человеческом виде, как это делали язычники[20]. При таких установках оставалась лишь одна возможность: украшать храмы живописью и скульптурой декоративного порядка. До нас дошел ряд памятников, в которых как раз преобладает живопись подобного рода. Это мозаики свода и утраченные мозаики купола Санта Костанца (около 354)[21], мозаика одной из апсид атриума Латеранского баптистерия (432–440), первоначальная мозаика апсиды и мозаика триумфальной арки Санта Мария Маджоре (432–440)[22], первоначальная мозаика апсиды Сан Джованни ин Латерано (IV век)[23], мозаики церкви св. Георгия в Салониках (конец IV века)[24]. Во всех этих памятниках человеческая фигура играет незначительную роль. Преобладают орнаментальные формы, идиллические речные ландшафты с животными и путти, фантастические архитектурные сооружения. Фризообразная композиция купола церкви св. Георгия представляет, строго говоря, монументальный календарь: на фоне сложных архитектурных 2–5
кулис, состоящих из эдикул, аркад, куполов и конх, даны стоящие в позах орантов святые, чьи имена и месяцы их празднования обозначены в сопроводительных надписях. В сочетании с мозаическими фрагментами в центральной части купола (фигура Христа-триумфатора с крестом в руке и четыре окружающих 1
его ангела) эти образы святых на фоне богатой архитектуры символизировали небесный Иерусалим. Стиль изображений выдает теснейшую связь с эллинизмом, из которого заимствовано большинство мотивов. Именно к таким отвлеченным мотивам позднеэллинистических декораций особенно охотно прибегали христиане, поскольку эти мотивы были наиболее нейтральными из всего античного наследия. Возведение Й. Стржиговским изображенных в церквах ландшафтов к иранским источникам (Hvarenah-Landschaft) несостоятельно[25]. Формы, в которые облекаются эти ландшафты, свидетельствуют о том, что они примыкают к эллинистическим, а не восточным традициям. Их изощренная буколика типична для позднеантичного урбанизма с его сентиментальной идеализацией сельского быта и не имеет ничего общего с примитивным, условным геометризмом восточного искусства. Отражая утонченные вкусы верхов христианского общества, она находит себе прямую параллель в той тончайшей аргументации, с которой выступают против антропоморфического искусства отцы церкви и апологеты, отрицающие

вплоть до конца IV века возможность поклоняться картинам[26]. Языческое идолопоклонство продолжало долгое время оставаться устрашающим примером. Но с того момента как стала складываться централизованная церковь, она не могла уже, в целях пропаганды своих идей, отказываться от такого могущественного средства как антропоморфическое искусство. С этого времени начинается постепенное вытеснение беспредметного искусства изобразительным, прибегающим в широком масштабе к человеческой фигуре.

Никто лучше Й. Стржиговского не вскрыл социологические предпосылки этого кардинального сдвига, нашедшего себе место в скульптуре и живописи примерно с IV века. Победившее христианство становится в 313 году официально признаваемой религией, централизованный аппарат церкви постепенно подчиняет себе свободную жизнь многочисленных общин, которые отныне находятся под его строгим контролем. Церковь всюду стремится насадить свои правила, она ставит себе задачей диктовать единообразные законы всем национальностям, всем народам, всем государствам. Она порабощает художника, ограничивает его творчество вполне определенными рамками; она не хочет считаться со своеобразием отдельных национальных вкусов[27]. Для нее существует теперь лишь одна цель — подчинить своей власти мир. И на этом именно пути она обращается к тому самому изобразительному искусству, против которого она так долго боролась. Это изобразительное искусство было ей необходимо для поучения, для обращения язычников в свою веру. В композициях на евангельские и ветхозаветные сюжеты и в портретах многочисленных святых она усматривает могущественнейшее средство пропаганды христианских идей. Ее не удовлетворяет более наивная символика катакомб. Ей нужны эпические циклы, дающие связное изложение исторических событий, либо импозантные, репрезентативные сцены, навеянные «триумфальной» тематикой, которая получила широчайшее распространение в позднеантичном искусстве в связи с культом обожествленного императора. В упоении своим торжеством она перенимает в середине IV века язык античного искусства, сама того не ведая, в какой мере нелогичным было обращение к античности после всех тех выпадов против античного материализма и сенсуализма, которые находили себе место в писаниях ее лучших представителей. Тон, в котором во второй половине IV века описывают произведения искусства Григорий Назианзин, Пруденций или Григорий Нисский, ясно свидетельствует, что внедрение антикизирующих вкусов в христианскую эстетику было в эту эпоху весьма глубоким. Однако необходимо заметить, что некритическое обращение к античности не представляло уже в IV веке опасности, как в I и во II веках. К этому времени само античное искусство проделало настолько большую эволюцию в сторону спиритуализации всех форм, что его идеалы во многом сблизились с христианскими. И когда христианство перенимает в IV–V веках ряд античных мотивов и художественных приемов, оно нередко усиливает, а не ослабляет свои спиритуалистические позиции. Отныне в монументальной живописи получает преобладание человеческая фигура, в которой всячески подчеркивается духовное начало. Она доминирует как на Западе, так и на Востоке, где ее главным рассадником становится треугольник, заключенный между Эдессой, Низибисом и Антиохией. Здесь вырабатываются и фиксируются те иконографические программы, которые лягут со временем в основу всей христианской иконографии. И отсюда именно, равно как и из эллинистических городов вроде Александрии или Эфеса, распространяется на Востоке антропоморфическое искусство, оттесняющее постепенно на второй план беспредметное искусство широких народных масс.

В работах, посвященных раннехристианской архитектуре, скульптуре и живописи, и по сей день идут бесконечные споры о примате Востока или Запада, Рима или Константинополя. Но постановка вопроса, которая была отчасти закономерна во времена Д. В. Айналова и Й. Стржиговского, в современной науке уже не может иметь себе места. Мы теперь очень хорошо знаем, что в Римской империи существовало одновременно множество школ. Эти школы цементировались той римской koine, которая была отмечена чертами общности для всех, даже самых отдаленных областей империи. Политическое единство способствовало живой циркуляции людей и идей между ее западными и восточными частями. Вот почему нередко бывает так трудно определить роль отдельных художественных центров, тем более что раннехристианское искусство развивалось одновременно и на Западе и на Востоке. Одно, однако, несомненно: по мере ослабления Рима тенденция к обособлению национальных школ начала быстро усиливаться и центр тяжести экономического и культурного развития стал перемещаться на Восток, на почве которого возникла новая религия и уроженцами которого были почти все наиболее выдающиеся отцы церкви. Сам факт основания Константинополя был лишь одним из звеньев в целой цепи аналогичных фактов.

Обращаясь к памятникам монументальной живописи Италии, следует сразу же подчеркнуть, что наряду с римской школой существовали школы с местными оттенками в Милане и Равенне, которые, как известно, являлись некоторое время столицами распадавшейся Римской империи. Свою школу мозаичистов имел, несомненно, еще один крупный италийский центр — Неаполь. Поэтому было бы легкомысленно истоки всех италийских школ возводить к Риму, как будто он один владел квалифицированными мастерами и как будто в нем одном изготовлялись новые образцы христианского искусства, в дальнейшем якобы становившиеся предметом бесчисленных подражаний. Риму никогда не принадлежало в истории раннехристианского искусства то подавляюще

видное место, которое отводил ему Й. Вильперт и которое продолжают отводить ему С. Беттини, К. Чеккелли, В. Сас-Заложецкий, Э. Свифт[28]. Но, с другой стороны, было бы неверно отрицать за Римом вообще какое-либо историческое значение. Долгое время он оставался одной из крупнейших школ позднеантичного искусства, обладавшей старыми, отстоявшимися традициями и своими собственными кадрами мастеров. Поэтому и нет никаких оснований, вслед за Й. Стржиговским и О. Вульфом, отдавать большинство сохранившихся на его почве мозаик и фресок восточным мастерам. Если в этих памятниках восточные влияния подчас играют значительную роль, то данный факт не может еще служить причиной отнесения их к византийской школе.

По-видимому, Рим был одним из первых городов, который начал широко применять мозаику для украшения не только полов, но и стен, сводов и куполов новых христианских храмов[29]. Мозаика пришла сюда из светских сооружений, где она должна была широко применяться в целях прославления императоров и их военных подвигов. К сожалению, эта позднеантичная светская живопись до нас не дошла, а она была весьма разветвленной, и ее тематика, как доказал А. Н. Грабар, оказала сильнейшее воздействие на сложение христианской иконографии[30]. Если культ императора и впитал в себя немало восточных элементов (главным образом сасанидских), то своих наиболее зрелых форм выражения он достиг в Риме — на почве столицы мировой империи. И когда новой столицей сделался Константинополь, его придворные круги не могли, естественно, отказаться от римской триумфальной тематики. Здесь вклад Рима в византийское искусство был особенно велик, и эти живые римские отголоски будут еще долго звучать в византийской живописи и скульптуре, где они во многом определили характер всей светской иконографии.

Когда христианство получило официальное государственное признание и вскоре сделалось господствующей религией, ему пришлось volens nolens использовать античную триумфальную тематику, поскольку перед победившей христианской церковью стояла задача окружить ореолом величия и блеска Христа — центральный образ всего христианского искусства. Так начали просачиваться в христианскую иконографию элементы триумфальной тематики. По-видимому, Рим был тем городом, где на первом этапе развития данный процесс протекал особенно интенсивно. Свое продолжение он получил в Константинополе с его разветвленным придворным церемониалом. В результате образ Христа-триумфатора, этого нового властителя мира и победителя смерти, стал сближаться с образом императора-триумфатора. Все чаще изображают Христа восседающим на троне. Сцена Передача закона (Traditio legis) трактуется как композиционный вариант сцены посвящения императором чиновника в сан, а Поклонение апостолов Христу и Деисус — как варианты античной сцены поклонения императору. Находящийся между апостолами Христос, символизирующий победу христианской церкви, невольно заставляет вспомнить об изображениях императоров, приветствуемых толпой. Сцена Поклонение волхвов навеяна сценой принесения варварами даров императору. В композиционном строе Входа в Иерусалим много общего с античными триумфальными шествиями императоров. Развившееся из объединения двух эпизодов (Победа над Гадесом и Изведение из ада Адама) Сошествие во ад восходит своими истоками к двум популярным в античном искусстве сюжетам: император, повергающий ниц противника, и император, освобождающий народ, город либо провинцию. Еще явственнее эта связь триумфальной тематики и христианской иконографии выступает в образе Христа, облаченного в доспехи римского воина и поражающего дракона или змия (во дворце Константина находилось изображение императора, поражавшего дракона). Наконец, символизирующий Христа Трон небесный находит себе прямой прототип в излюбленной римлянами эмблеме императорской власти: троне с короной[31]. Все эти факты ясно показывают, сколь многим христианская иконография была обязана античным сюжетам, которые сложились под воздействием культа обожествляемого монарха.

Памятники римской мозаической декорации IV–VI веков характеризуются несколько преувеличенной монументальностью, тягой к тяжелой пластической форме, обычно обладающей довольно четкими очертаниями и энергичной трактовкой лиц, в которой линейные акценты доминируют над живописными. Это мозаики двух боковых апсид в Санта Костанца с Traditio legis и Traditio clavium (конец IV века)[32], мозаика в Санта Пуденциана, изображающая Христа среди апостолов (401–417)[33], мозаика в Санта Сабина, на которой представлены олицетворения Церкви, уходящей от Синагоги, и Церкви, уходящей от Язычества (432–440), сильно реставрированная мозаика в Санти Косьма э Дамиано, оформленная в виде торжественной композиции с Христом в центре и фигурами святых и заказчика по сторонам (526–530). Все эти мозаики, несмотря на то, что они отделены друг от друга довольно значительным промежутком времени, несут на себе какую-то общую печать, позволяющую их рассматривать как типичные произведения римской школы. Совсем особое место занимают мозаики Санта Мария Маджоре, о которых пойдет речь ниже. Их подчеркнуто живописный стиль обнаруживает лишь слабые точки соприкосновения с группой чисто римских мозаик, что заставляет искать истоки этого стиля вне пределов римской школы.

Много свободнее по своим композиционным построениям и по своей живописной трактовке мозаики Милана и Неаполя, несомненно обладавших собственными школами. В двух небольших апсидах, которые находятся в октогоне Сант Аквилино, примыкающем к церкви Сан Лоренцо в Милане, сохранились две мозаики: Поучение Христа апостолам и незначительные фрагменты сцены Взятия Илии на небо

(конец IV–начало V века). В атриуме октогона Сант Аквилино открыты фрагменты фигур патриархов и пророков, которые датируются 374–397 годами[34]. Эти мозаики недвусмысленно говорят о том, что в Милане живопись развивалась в менее жестких рамках, чем в Риме, где она находилась под строгим присмотром церкви. Такое же более свежее впечатление производят и мозаики Неаполя (баптистерий Сан Джованни ин Фонте, конец IV века)[35]. Хотя иконография некоторых представленных здесь евангельских сцен восходит к сирийским источникам[36], стиль еще целиком связан с местными, западными традициями, на что, в частности, указывает декоративное членение купола на восемь трапециевидных отрезков, в которые вставлены небольшие фигурные композиции. Миланские и неаполитанские мозаики лишний раз показывают как много локальных оттенков имелось в монументальной живописи Италии уже в IV веке, когда начала складываться своя школа и в Равенне, самые ранние памятники которой до нас не дошли. То, что сохранилось на почве Равенны от живописи V века, обнаруживает бóльшее сходство с памятниками Милана и Неаполя, чем с памятниками Рима. По-видимому, и Милан, и Неаполь, и особенно Равенна были на этом раннем этапе развития более восприимчивы к восточному искусству, нежели Рим, твердо придерживавшийся своей линии.

Нигде с такой наглядностью, как на италийской почве, нельзя проследить процесс паганизирования христианского искусства в результате широкого обращения к фигурным изображениям. IV век и первая половина V века—эпоха особо энергичного проникновения античных форм в христианскую живопись[37]. В более поздних памятниках, связанных с той же Италией, наблюдается усиление линейных элементов за счет ослабления импрессионистических отголосков. Сочная сенсуалистическая трактовка IV века уступает место суховатому линейному стилю, свободно разбросанные кубики выстраиваются в ровные ряды, моделировка становится все более плоской, пространство все более отвлеченным, высоко развитый антропоморфизм IV века сменяется вновь тенденциями к абстрактной, декоративного типа символике, выражение лиц принимает подчеркнуто строгий характер, нередко граничащий с суровым аскетизмом. Мозаики Сан Приско в Капуе (первая половина V века), Сан Витторе ин Чьел д'Оро в Милане (поздний V век), баптистерия в Альбенга (начало VI века) и небольшой церкви в Казаранелло (начало VI века) иллюстрируют последовательные этапы в развитии этих тенденций. Несмотря на сильнейшие восточные влияния, данные памятники не могут быть оторваны от эволюции христианской живописи на Западе. На примере этих мозаик ясно видно, как антикизирующий импрессионизм IV века растворился постепенно в линейной трактовке формы, развивавшейся в сторону все большей абстракции.

Как ни значительна была роль Рима и других италийских школ в деле распространения антропоморфического искусства, уже с III–IV веков рядом с ними выступают крупные эллинистические центры: Александрия, Антиохия, Эфес. Для Византии главное значение имела Александрия, с давних пор являвшаяся средоточием эллинизма, сохранившего здесь в наиболее чистой форме свою греческую подоснову. В произведениях александрийских художников преемственная связь с традициями греческой классики была всегда особенно живой и органической. Она дает о себе знать в правильных пропорциях фигур, в античных типах лиц, в развитом идиллическом ландшафте, полном утонченной буколики, в трактовке одеяний, ниспадающих спокойными, красивыми складками, в изящных архитектурных сооружениях, выполненных в перспективной манере. Местные мастера были самыми яркими представителями античного импрессионизма, подтверждением чему служат лучшие из фаюмских портретов и некоторые росписи римских катакомб, находящиеся под сильнейшим александрийским влиянием. Никогда не стремясь к экспрессивному реализму, александрийские художники неизменно идеализировали действительность, воспринимая ее сквозь призму сдержанного классицизма. Они избегали драматических сюжетов, бурных, неуравновешенных сцен, патетических эпизодов. В обширной христианской иконографии больше всего их привлекали такие темы, которые давали возможность вести изложение в спокойных, эпических тонах, заостряя главное внимание на формальных средствах выражения. Как показал Г. Милле[38], на александрийской почве сложилась особая редакция обширного евангельского цикла, легшая в основу мозаик церкви св. Апостолов в Константинополе. Эта редакция была, вероятно, впервые фиксирована в книжной миниатюре, достигшей в Александрии огромного расцвета[39]. Примыкая к традициям египетской живописи на папирусе, ранняя александрийская миниатюра украшала длинные свитки либо в виде горизонтально развертывающегося непрерывного фриза, либо в виде иллюстраций, размещенных посреди колонок текста и оформленных в виде коротких изолированных фризов. Когда, с конца I века, кодекс стал постепенно вытеснять свиток, миниатюра должна была тем самым приблизиться к станковым картинам, поскольку она занимала цельную страницу и была заключена в рамочку. К сожалению, до нас не дошли оригинальные александрийские миниатюры. Однако мы имеем многочисленные позднейшие византийские копии, которые ясно показывают, в какой мере были распространены в Константинополе александрийские манускрипты. Прототипы таких рукописей как ватиканский Свиток Иисуса Навина (Palat. gr. 431), Парижская Псалтирь (gr. 139), ватиканская Библия королевы Христины Шведской (Reg. gr. I), Коттонова Библия (Brit. Mus. Otho B. VI)[40], ватиканская Топография Косьмы Индикоплова (gr. 699), венский Диоскорид (Med. gr. I), парижский экземпляр Териаки Никандра (suppl. gr. 247) и флорентийский Трактат Аполлония из Кития (Bibl. Laur. Plut. LXXIV, 7)

были исполнены в Александрии, которая долго оставалась одним из главных центров производства лицевых рукописей[41].

Наряду с Римом и Александрией крупнейшим очагом антропоморфического искусства становится с III–IV веков Антиохия, начинающая вскоре играть исключительно видную роль. Антиохия с особенной яркостью воплотила в искусстве своеобразные идеалы арамейских народностей, составлявших основное ядро переднеазиатского населения. Рядом с арамейцами совершенно стушевываются греки, евреи, арабы и пришлый иранский элемент. Захватывая в орбиту своего притяжения Месопотамию, Палестину и Каппадокию, арамейцы, чьим исходным центром была Сирия, всюду утверждали свои пуристические, не терпящие компромиссов вкусы, почти всегда враждебные эллинизму. За исключением узкой прибрежной полосы с такими городами, как Эфес, Смирна, Милет, Сарды, Траллы и Магнесия, долгое время являвшимися рассадниками эллинизма, Малая Азия также целиком подпала под влияние арамейской культуры, о чем свидетельствуют позднейшие росписи Каппадокии. Создав в Эдессе и Низибисе цветущие теологические школы, арамейцы, с их склонностью к догматическому образу мышления, немало способствовали выработке новой христианской иконографии, преследовавшей чисто поучительные цели. Из вышеупомянутого письма Нила Синайского ясно видно, что около 400 года и на Востоке все решительнее стали отказываться от орнаментальной декорации церквей, заменяя ее изображениями героических деяний, почерпнутых из Ветхого и Нового Завета, причем апсиду и капеллы украшали крестами. К сожалению, до нас почти не дошли памятники сирийской живописи, но и того немногого, что мы имеем, вполне достаточно, чтобы дать ей хотя бы общую характеристику.

Как показывают росписи Дура Европос, украшающие храмы пальмирских божеств (вторая половина I века и конец II либо первая половина III века)[42], христианскую капеллу (около 232)[43] и синагогу (244–245)[44], на сирийской почве уже с ранних времен преобладающую роль играли местные, восточные традиции. Условный иератический стиль росписей Дура, плоскостный и линейный, достигает в христианской живописи своего дальнейшего развития. Все более отходя от эллинизма, арамейцы оберегали национальные восточные формы. Сознательные традиционалисты, они никогда не порывали с родным прошлым. Даже там, где они перенимали античные мотивы, последние видоизменялись ими в чисто восточном духе. Поэтому у них не существовало резкого разрыва между антикизирующим городским искусством и местным народным искусством, который так характерен для Египта. В той же Антиохии процветало искусство, тысячами нитей связанное с народным искусством Сирии[45]. Данное обстоятельство служило своеобразной гарантией против порабощения последней эллинизмом. Для Средиземноморья Сирия представляла самый мощной оплот Востока. Все те искания новых отвлеченных идеалов, которые протекали на Западе в условиях мучительной коллизии с наследием античности, были неизвестны сирийцам, так как эти идеалы являлись их исконным достоянием. Изящное и гармоническое никогда не привлекало сирийцев. Выразительное они всегда предпочитали прекрасному. В искусстве они более всего ценили догматическое начало, облекавшееся в неизменные, но понятные для всех формы, импонировавшие своим экспрессивным реализмом. Они выделяли в явлении лишь его наиболее существенные черты, чтобы затем вознести его из трехмерной реальности во вневременную и внепространственную сферу абсолютных догм. Таким образом арамейцы выработали свой собственный художественный язык, часто грубоватый и примитивный, но всегда выразительный и сильный, в котором эллинизм совершенно отступает на второй план[46].

Вполне естественно, что народ, столь преданный догматике, должен был в области искусства заострить внимание на иконографии, представлявшей могущественное средство пропаганды христианских идей. Эта иконография фактически и стояла в центре интересов сирийцев[47]. Они разработали оригинальную версию обширного евангельского цикла, поставив главный акцент на драматических сценах, предоставлявших возможность доводить выразительность рассказа до максимального напряжения[48]. Из их среды вышла редакция лицевой Псалтири с миниатюрами, расположенными на полях[49]. Под их влиянием сложилась иконография тех прославленных в древности мозаик, которые украшали церкви Иерусалима, Вифлеема и Назарета. Памятники сирийского прикладного искусства были распространены по всему свету, сирийские мастера всюду пользовались заслуженной славой. Они работали в Египте, в Константинополе, в Риме, в Равенне, на Кипре. Доведя искусство мозаики до высокого совершенства, сирийцы создали вполне своеобразную школу. О всем богатстве этого сирийского искусства мы можем судить теперь лишь на основании случайно сохранившихся памятников. Для Сирии и Палестины такими памятниками помимо росписей Дура Европос служат ампулы из Монцы (VI век), мозаичные полы Герасы и Бет Альфы (V–VI века), вставные миниатюры VI века в сирийском Евангелии Рабулы 586 года во Флоренции (Bibl. Laur. Plut. I, 56)[50], сирийское Евангелие VI века и сирийская Библия VI–VII веков в Париже (syr. 33 и 341), а для Малой Азии—монеты Апамеи (III век), Венский Генезис (theol. gr. 31, третья четверть VI века), кодекс из Россано (вторая половина VI века), Синопское Евангелие в Париже (suppl. gr. 1286, поздний VI век)[51], а также греческое Евангелие VI века в Ленинграде (codex purpureus Petropolitanus, или Сармисахлийское Евангелие, греч. 537) и его фрагменты в Византийском музее в Афинах (cod. 21), Ватикане (gr. 2305), Вене (два листа, приплетенных к Венскому Генезису), в Лерме (Италия, Пьемонт),

Лондоне (Brit. Mus. Cot. Tit. C XV), Нью-Йорке (Библиотека Пирпонта Моргана, M874) и в монастыре Иоанна Богослова на острове Патмос (cod. 67)[52]. Названные памятники, несмотря на существенные локальные отличия, образуют в целом замкнутую группу, в которой изящные идеализированные формы эллинизма уступают место жесткому экспрессивному стилю, коренящемуся в местных восточных традициях. Богатейшая орнаментика, стремление к упрощению и геометризации, рост линейности, наивная многокрасочность, растворившая последние пережитки античного импрессионизма, отказ от характеристики конкретного пространства, постепенно заменяемого отвлеченной плоскостью, грубоватая выразительность жестов и движений, однообразие типов и композиционных приемов — вот те черты, которые определяют собою стиль этих произведений, иллюстрирующих процесс развития восточнохристианской живописи на сирийской и малоазийской почве.

Если раньше считалось, что евреи были враждебны изобразительному искусству и не использовали его при украшении своих храмов, то теперь, после ряда открытий (особенно в синагоге в Дура Европос), эта проблема предстает в несколько ином свете. Запрет, налагаемый у евреев на изображение живых существ (Книга Исход, XX, 4), хотя и задерживал развитие изобразительного искусства, был все же не в силах целиком изгнать из храмов человеческий образ. Уже с I века отдельные раввины пытались дать более гибкое истолкование вышеупомянутого места в Книге Исход, стремясь тем самым оправдать украшение синагог библейскими сценами и фигурами пророков. В результате таких установок стали возможными росписи синагоги в Дура Европос, иудейской катакомбы в Риме и мозаические полы V–VI веков с изображениями библейских сцен в синагогах Аин Дук около Иерихона (Даниил во рву львином), Бет Альфы около Бейсана (Жертвоприношение Авраама) и Герасы (Сыновья Ноя, выходящие из ковчега)[53]. К. Вейцман предполагает, что самые ранние иллюстрации к избранным книгам Библии возникли еще в дохристианские времена, в среде евреев диаспоры, когда в III веке до н.э. был переведен на греческий язык Ветхий Завет (так называемая Септуагинта)[54]. Эти греко-еврейские иллюстрации являлись посредствующим звеном между иллюстрированными античными свитками на папирусе, содержавшими творения греческих классиков, и иллюстрированными христианскими Библиями. Входившие в состав Ветхого Завета книги иллюстрировались поодиночке и неравномерно. По мнению К. Вейцмана, эти иллюстрации отличались необычайной обстоятельностью и охватывали многие сотни эпизодов (так, например, Коттонова Библия имела первоначально около 330 миниатюр, а Венский Генезис от 400 до 500)[55]. Когда в Октатевхах число ветхозаветных книг было доведено до восьми (Пять книг Моисея, Книга Иисуса Навина, Книга Судей Израилевых и Книга Руфь), количество иллюстраций резко сократилось (примерно до 150). Вероятно, архетип такого Октатевха возник, как полагает К. Вейцман, в Антиохии[56]. Богато иллюстрированные книги Библии были тем источником, откуда широко черпали раннехристианские мозаичисты и фрескисты. Как теперь выясняется, евреи вплоть до VI века относились терпимо к изображениям в синагогах, и лишь с этого времени наметился перелом, который привел к их массовому уничтожению, что не могло не содействовать усилению и без того сильных на Востоке иконоборческих настроений[57].

Не только ветхозаветная, но и новозаветная иконография формировалась в основном на Востоке, главным образом на почве Сирии и Палестины, и уже отсюда распространялась по территории всего позднеантичного мира, получая обогащение от соприкосновения с местными традициями (в частности и западными, в первую очередь римскими).

В результате кропотливой и упорной работы многих поколений теологов и художников сложилась разветвленная система декораций мартириев, баптистериев, мавзолеев и храмов. В мартириях получили широкое распространение евангельские циклы, в которых акцентировались сцены из детства Христа, Страсти и эпизоды, связанные с Воскресением, а также исторические циклы, иллюстрировавшие житие того святого, чьи реликвии хранились в данном здании. Именно в мартириях, часто расположенных в отдаленных местах и потому ускользавших от контроля централизованной церкви, нередко попадались вольные толкования Евангелия, восходившие к апокрифическим источникам. В апсидах и на триумфальных арках располагались изображения, величавые и торжественные по своему композиционному строю[58]. Обычно в них сильнее всего давало о себе знать влияние императорской триумфальной тематики, поскольку центральным образом здесь был обычно Христос либо его мать, Царица небесная. С VI века на стенах хора появляются сцены и фигуры, в символической форме намекающие на таинство евхаристии. Стены, особенно стены базилик, чаще всего украшаются эпизодами из Ветхого и Нового Завета, которые развертываются в хронологической последовательности, дабы неграмотные могли лучше приобщиться к Священному Писанию. Рядом с этими многочисленными фигурными изображениями, постепенно вытеснявшими наивную символику катакомб и беспредметные декорации ранних храмов, встречаются аллегорические и символические образы (агнец и овца, крест и монограмма Христа). Но в целом система росписи строится так, что в ней преобладает принцип исторического повествования. Недаром Хорикий, описывая в VI веке мозаики церкви св. Сергия в Газе, упоминает сцены из детства Христа, сцены его чудес и страстей[59]. На этом раннем этапе развития, когда христианство завоевывало мир, наиболее действенной формой пропаганды был подробный и обстоятельный рассказ о жизни и страданиях Христа. Отвлеченная символика и сложная

аллегория остались бы непонятными молодым варварским народам, приобщавшимся к новой религии.

Когда, в 330 году, был основан Константинополь, христианское искусство Рима и Востока имело уже длительную историю. Во всех крупных городах существовали собственные художественные школы, местные традиции. Один Константинополь лишен был этих традиций. Созданный по воле Константина, он принужден был обратиться с самого же начала к заимствованиям со стороны. Есть основания думать, что главным источником константинопольской живописи IV–V веков являлось искусство Рима, Александрии, Антиохии, Эфеса и ряда других эллинистических городов Востока. Здесь к V веку выработались основные принципы того «византинизма», который ряд ученых опрометчиво связывает исключительно с Константинополем. На самом же деле Константинополь нашел в готовой форме многое из того, что в дальнейшем легло в основу его собственной эстетики. Он получил в наследие спиритуалистическое искусство с ярко выраженным дуализмом, тщательно разработанную иконографию, обнимавшую Ветхий и Новый Завет, зрелую мозаическую, фресковую и энкаустическую технику, дававшую возможность фиксировать явление не только в его линейном, статическом аспекте, но и в чисто живописном, импрессионистическом плане, богатейший фонд орнаментальных мотивов, рафинированную палитру и развитую систему монументальной декорации. Но роль Константинополя никогда не сводилась к рабскому копированию чужих образцов. Очень скоро он перешел к критическому отбору, отбрасывая все то, что не соответствовало его запросам. На этом пути он постепенно отошел от римских традиций, представлявших опасность в силу их неприкрытого сенсуализма, отражавшего практический дух западной церкви. На этом же пути он отошел от сирийских традиций, чей грубоватый, экспрессивный реализм не мог импонировать утонченным вкусам столичного общества. И на этом именно пути он примкнул к классицистическим традициям александрийского искусства, сохранившего в наиболее чистом виде греческий эллинизм. Тем самым Константинополь стал его прямым наследником, логически продолжившим линию его урбанистического развития. Преодолевая народные влияния, он бережно сохранил из прошлого все те формы, которые культивировались высшими классами позднеантичного общества. Особенно ценными были для него спиритуализированные формы позднеантичного искусства. Из всей этой сложной амальгамы различных перекрещивающихся течений Константинополь создал собственный стиль, впервые выступающий перед нами как нечто целостное в VI веке, в эпоху Юстиниана.

Что делалось в Константинополе в области антикизирующей живописи в IV–V веках, мы не знаем. Здесь нам приходят на помощь позднейшие мозаические полы в северном и южном портиках перистиля Большого императорского дворца[60]. На белом фоне
представлены расположенные в виде свободно трак- 6–10
тованных фризов фигуры людей и животных. Различные эпизоды отделяются друг от друга деревьями, постройками, скалами, персонификациями (например, фигура речной нимфы), что невольно заставляет вспомнить о композиционных принципах, лежащих в основе миниатюр ватиканского Свитка Иисуса Навина. Вся половая мозаика воспринимается как огромный ковер, заполненный декоративными мотивами. Она обрамлена широким бордюром из сочного, чисто античного типа аканфа, между побегами которого виднеются маски, фигурки различных животных, фрукты и цветы. При сравнении мозаики Большого дворца с мозаиками Италии, Франции, Африки и Сирии поражает разнообразие и живость запечатленных на ней сцен: тут различные схватки животных (льва со слоном, оленя со змеей, грифона с ящерицей, леопардов с газелью, волка с бараном, львицы с диким ослом, орла со змеей), охота на зайцев, кабанов, львов и тигров, мирно щиплющий траву горный козел, доение коз, табун лошадей, пасущие гусей дети, восседающая с ребенком на коленях молодая мать, рыбак с удочкой, Пан с Вакхом на плече, мосхофор, несущая кувшин женщина, цирковые игрища (юноши катят с помощью палочек колеса, искусно огибая мету). Большинство этих изображений носит традиционный характер и встречается в мозаиках виллы на Пьяцца Армерина в Сицилии, а также в аналогичных мозаиках Антиохии, Хомса и Апамеи. В 1953–1954 годах были открыты новые фрагменты того же мозаического пола, на которых запечатлены
две прелестные жанровые сценки: едущие на вер- 11
блюде мальчики и мул, скинувший на землю седока и вязанки дров. На одном из фрагментов обнаружено также обнесенное стеною здание с вытекающими из ворот потоками воды. Мозаика Большого дворца набрана из известняков различной породы, мрамора и смальты (синей, зеленой и желтой). Общая гамма красок, в которой преобладают оттенки красного, синего, зеленого, желтого, коричневого и серого, а также белые и черные цвета, неяркая. В ней еще сильно чувствуется традиция античного колоризма с его легкими и прозрачными полутонами.

Открытие мозаического пола в перистиле Большого дворца имеет крупное значение для истории ранневизантийской живописи. Оно непреложно свидетельствует о двух вещах: о наличии в Константинополе своей школы и о живучести на константинопольской почве традиций позднеантичного импрессионизма. Хотя отдельные изобразительные мотивы этого мозаического пола обнаруживают близкое родство с мозаическими полами Антиохии, Северной Африки и Италии, тем не менее качество его выполнения ни с чем не сравнимо. Он поражает не только разнообразием мотивов, свободой в передаче сложнейших поворотов и движений фигур и живостью выражений лиц, но и тончайшей живописной лепкой с помощью небольших кубиков, размещенных с безупречной точностью. Хотя выполнявшие мозаику мастера были

простыми ремесленниками, но они так тонко владели своим искусством, что изображенные ими фигуры кажутся как бы написанными с помощью смелых мазков настоящими художниками. Для этих мастеров эллинизм был живой традицией, гораздо более действенной, чем для быстро варваризировавшегося Запада. По-видимому, император Константин, основав новую столицу, стянул сюда наиболее квалифицированных мастеров из Рима и крупных эллинистических центров, которые и заложили основы для местной школы. И поскольку Константинополь был восточным, а не западным городом, постольку он, естественно, усвоил в первую очередь эллинизм восточного типа. На это, в частности, указывает обилие в мозаике чисто восточных животных (слоны, верблюды, львы, тигры, обезьяны), являвшихся для Запада экзотикой.

При отсутствии твердых отправных точек очень трудно датировать мозаики полов. В них всегда так много ремесленных штампов и традиционных мотивов, заимствованных из широко распространенных собраний образцов, что датировки одного и того же памятника нередко разнятся на несколько столетий. Так, К. Биттель датировал мозаики Большого дворца IV веком, Дж. Бретт — вторым десятилетием V века, Д. Талбот Райс — около 530 года, К. Манго и И. Лэйвин — между 565 и 582 годами, П. Нордхаген — эпохой Юстиниана II (685–695), Дж. Бакстер — VIII веком. Наиболее вероятным временем возникновения пола представляется вторая половина VI века. На это указывает общее композиционное построение мозаики, в котором доминирует принцип отдельного фигурного сюжета. Изображения даются как обособленные части фриза, в силу чего они воспринимаются в виде замкнутых в себе образов, разбросанных по белому фону наподобие декоративных украшений. Отсутствие пространственной взаимосвязи и вносит в мозаику тот элемент абстракции, который типичен для памятников как живописи, так и скульптуры начиная со второй половины V века.

Мозаика пола Большого дворца представляет из себя случайно уцелевший фрагмент светского искусства, процветавшего при дворе византийских императоров. По ней можно составить лишь отдаленное представление о богатстве и блеске этого антикизирующего искусства. К сожалению, от церковной живописи V века на почве Константинополя пока не открыто ни одного произведения. Те же два памятника, о которых сейчас пойдет речь и которые связаны с территорией Греции, вряд ли могут быть использованы для характеристики константинопольской живописи, поскольку они тяготеют по своему стилю к иному кругу.

Первый из этих памятников — мозаика апсиды в Хосиос Давид в Салониках, исполненная в конце V – начале VI века[61]. Представленная здесь сцена, которую ошибочно отождествляли с Видением Иезекииля, трактована в широкой, монументальной манере. В центре восседает на радуге юный Христос со свитком в левой руке. На свитке надпись: «Вот Он, Бог наш! На Него мы уповали, и Он спас нас!..» (Исаия. XXV, 9). Величественная фигура Христа выделяется 13
на фоне ореола, окруженного четырьмя символами евангелистов. По сторонам представлены две фигуры без сопроводительных надписей. Обычно их прини- 12 14
мали за Иезекииля и Аввакума, но А. Н. Грабар высказал не лишенное оснований предположение, что здесь изображены апостолы Павел и Петр. Внизу виден холмик, из которого вытекают четыре райских реки, а левее дана мужская фигура — аллегория Иордана. В целом мозаика прославляет Христа как источник воды живой (fons aquarum viventium). По общему характеру своего стиля она обнаруживает близость к памятникам сирийского круга, как, например, мозаика Панагии Канакарии на Кипре.

Другой памятник — два мозаических фрагмента из базилики B в Никополисе[62]. Эти мозаики, от которых сохранились две головы, в свое время украшали базу амвона. Вероятно, мы имеем здесь остатки изображений святых. Довольно сочные формы и свободное, живописное расположение кубиков не противоречат предложенной А. Ксингопулосом датировке мозаик началом VI века. Наиболее близкие стилистические аналогии эти фрагменты находят себе в мозаиках Мавзолея Галлы Плацидии и Хосиос Давид.

Мозаичисты и фрескисты, украшавшие многочисленные дворцы и церкви Константинополя, которые возводились в IV–V веках, должны были постепенно образовать собственную школу. Памятуя об исключительно большой политической роли Константинополя как нового мирового центра, трудно предполагать иное. К V веку здесь, конечно, сложилась своя художественная традиция, в которой постепенно растворялись все заимствованные со стороны элементы. В этой связи возникает вопрос: не сохранились ли на почве Италии памятники, в которых можно было бы усматривать прямое воздействие константинопольской живописи? Ни в какой мере не умаляя самостоятельного значения италийской школы, мы все же полагаем, что к числу таких памятников могут быть отнесены мозаики Санта Мария Маджоре в Риме и так называемого Мавзолея Галлы Плацидии в Равенне.

Мозаики триумфальной арки и главного нефа Санта Мария Маджоре принадлежат к одной эпохе — к времени папы Сикста III (432–440)[63]. В них еще так много античного, что они заставляют вспомнить о миниатюрах Ватиканского Вергилия (lat. 3225, около 420)[64] и Кведлинбургской Италы (ныне в Гос. библиотеке в Берлине, ГДР, theol. lat. fol. 485, около 400)[65]. В трактовке пространства чувствуются пережитки старого иллюзионистического стиля, пропорции фигур и типы лиц несут на себе печать живых античных традиций. И хотя в композициях явно дает о себе знать тенденция к усилению фронтального начала, общий тон рассказа лишен иератической скованности.

На стенах центрального корабля представлены ветхозаветные сцены (деяния Авраама, Иакова, Моисея

и Иисуса Навина), а на триумфальной арке сцены из детства Христа, города Иерусалим и Вифлеем и Этимасия с четырьмя символами евангелистов наверху и фигурами апостолов Петра и Павла по сторонам. Цикл сцен из детства Христа восходит, как убедительно показал А. Н. Грабар, к палестинским мартириям, где он получил широкое распространение[66]. Но в Санта Мария Маджоре этот цикл приобрел налет несколько нарочитой торжественности, в чем нельзя не усматривать воздействия триумфальной тематики: первое пришествие Христа прославляется здесь согласно схеме императорских триумфов. Сам выбор сцен продиктован не столько исторической последовательностью событий, сколько их символическим значением. В первом ряду сцен главный акцент поставлен на признании Христа его родителями, Симеоном, Анной и первосвященниками (т.е. евреями), во втором ряду — на признании Христа царями и в третьем ряду — на показе бессилия Ирода перед мистической силой божественного Младенца[67]. Весь цикл задуман как наглядное опровержение учения константинопольского патриарха Нестория, отвергнутого на Эфесском соборе 431 года[68].

Несторий утверждал, что Христос родился человеком и лишь позднее, с момента крещения, сделался богом. Поэтому Несторий отказывался признать Марию Богоматерью (Theotokos). Он выдвигал то положение, что нельзя верить в бога двух-трех месяцев отроду, а также поклоняться младенцу, вскормленному молоком матери и принужденному бежать в Египет ради спасения жизни. В противовес учению Нестория Эфесский собор торжественно объявил Марию не только матерью Христа, но и матерью бога. С этого момента стал утверждаться культ Богоматери, в ее честь начали строить множество церквей (сначала на Востоке, затем на Западе), ей посвятили особые праздники. И работавшие в Санта Мария Маджоре мозаичисты получили, несомненно, задание от составителя иконографической программы росписи всячески подчеркнуть, в соответствии с решениями собора, божественную природу младенца Христа (отсюда его ореол триумфатора) и прославить
15–17 Марию как Богоматерь. Поэтому в сцене Благовещения Мария облачена в роскошное царское одеяние: на голове ее диадема, в ушах драгоценные камни, вокруг шеи жемчужное ожерелье, на груди осыпанный каменьями аграф. Ее окружает стража из пяти ангелов, над головой витает голубь, а Гавриил, подлетающий к ней сверху, невольно воспринимается как образ античной Виктории. Так некогда скромная Мария выступает здесь в облике царственной Богородицы. Еще сильнее эта тенденция к возвеличению божества сказывается в Поклонении волхвов, где младенец Христос представлен не на коленях матери, а одиноко и величаво восседающим, подобно царю, на троне, который окружают ангелы, волхвы и две женские фигуры, одна из которых (в пышном царском облачении) изображает несомненно Богоматерь. Наконец, в сцене Бегства в Египет антинесторианская установка авторов мозаик выступает с наибольшей силой: используя апокрифический источник (Евангелие псевдо-Матфея), они показывают как правитель египетского города Сотина Афродисий вышел со своими приближенными поклониться истинному богу Христу, ибо при появлении младенца Христа в языческом храме упало триста пятьдесят пять идолов.

Не только мозаики триумфальной арки, но и мозаики центрального корабля тяготеют по своей иконографии к Востоку. Вероятно, мозаичисты имели под рукой ранневизантийскую иллюстрированную рукопись, миниатюры которой были положены в основание монументальных композиций. Совершенно несомненны точки соприкосновения с миниатюрами Октатевхов, пользовавшихся большой популярностью в Византии. В мозаиках центрального корабля особенно ясно чувствуется зависимость от миниатюр:
изображения часто распадаются на два регистра, при- 18
чем мелкий масштаб фигур плохо согласуется с местоположением мозаичных панно, находящихся от зрителя на значительной высоте. Невольно создается впечатление, что мозаичисты были связаны теми прототипами, от которых они отправлялись. Монументальный язык, подкупающий нас в произведениях зрелого византийского искусства, здесь явно еще не освоен художниками.

Мозаики Санта Мария Маджоре выпадают из основной линии развития римской монументальной живописи, что справедливо отмечали уже В. Кёлер[69] и Г. Де Франкович[70]. Тщетно было бы искать им стилистические аналогии в чисто римских мозаиках Санта Костанца, Санта Пуденциана и Санта Сабина. Не только их иконография связана с восточными источниками, но и стиль, отмеченный печатью большой живописной свободы. Здесь настойчиво дают о себе знать традиции античного импрессионизма, которые в такой чистой форме удерживались в V веке лишь на почве Константинополя и тяготевшей к нему Равенны. Как это ни звучит парадоксально, но мозаики Санта Мария Маджоре по общей степени своей живописности непосредственно перекликаются с мозаическим полом Большого дворца в Константинополе. В них явственно ощущается влияние константинопольской живописи. Такая постановка вопроса, однако, не означает, что здесь обязательно должны были работать приехавшие из Константинополя мастера. Против этого говорит ряд чисто римских деталей в иконографии (например, изображение в сцене Сретения находившегося на римском форуме классического храма Urbs, фронтон которого украшен персонификацией Рима)[71]. Скорее всего, мозаики Санта Мария Маджоре были созданы местными мастерами, испытавшими на себе прямое воздействие константинопольской живописи, поскольку они широко использовали ранневизантийские миниатюры с их смелой, живописной трактовкой форм.

Проблема византийских влияний встает сама собой в применении к мозаикам Равенны, так как этот город уже в силу своего географического местополо-

жения всегда тяготел к Востоку[72]. Обладая большими и старыми культурными традициями, Равенна сделалась с 402 года столицей Западной империи, каковой она была до 476 года. Захваченная сначала Одоакром, а затем, в 493 году, Теодорихом, она продолжала оставаться столицей варварского государства до тех пор, пока в 540 году ее не захватили византийцы. Благодаря оживленным торговым сношениям с Востоком Равенна была наводнена греками, сирийцами и армянами. Последние были столь многочисленны, что даже проживали в отдельном квартале[73]. Сирийцы играли большую роль в различных денежных операциях и в церковной жизни (известно, например, что между 396 и 425 годами все местные епископы являлись сирийцами)[74]. Западные и восточные элементы самым прихотливым образом сочетались в культуре Равенны, которая была своеобразным мостом между Римом, Миланом, Константинополем и Антиохией.

По счастливому стечению обстоятельств Равенну отстраивали и одаривали Гонорий, Галла Плацидия, Валентиниан III, Одоакр, Теодорих, Юстиниан. И получилось так, что на ее почве сохранился уникальный ансамбль памятников мозаического искусства V–VII веков, равного которому мы не имеем ни в одном другом городе мира. Этот ансамбль тем более ценен, что почти полностью погибли современные ему прославленные памятники Константинополя, Палестины, Сирии. Поэтому только в Равенне можно составить представление о мозаике как о специфическом виде искусства, о той мозаике, которая сделалась излюбленным видом украшения христианских храмов, наиболее полно воплотив в себе эстетические идеалы нового мировоззрения. И если мозаики Равенны сильнейшим образом пострадали от многочисленных и повторных реставраций, нередко исказивших их первоначальный облик, то в сохранных своих частях они позволяют понять глубокий смысл слов одного писателя VI века — Венанция Фортуната. Выполненные в мозаической технике фигуры вдохновили его на следующее поэтическое описание, которое является блестящим образцом раннесредневековой художественной критики: «Они [т.е. фигуры] движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих солнечных лучей и вся поверхность [мозаики] пребывает в волнении подобно водам морским»[75]. Поскольку Венанций получил образование в Равенне, постольку вряд ли можно сомневаться в том, что именно здесь он по достоинству оценил своеобразную прелесть мозаического искусства, о тонком понимании которого равеннцами свидетельствует и одна из строк надписи в вестибюле Архиепископской капеллы в Равенне (конец V–начало VI века): «Aut lux hic nata est, aut capta hic libera regnat» [Либо здесь родился свет, либо, плененный, он царит здесь свободно][76].

Не подлежит сомнению, что Равенна, где возводилось множество построек как светских, так и церковных, имела собственные многочисленные кадры ремесленников. Среди них видное место принадлежало мозаичистам, поскольку мозаика была неотъемлемой частью всех этих монументальных сооружений. И наивно думать, что равеннцы приглашали бригады римских, миланских, антиохийских и константинопольских мастеров. В них они вряд ли нуждались, особенно же в мозаичистах, в которых не могло быть недостатка, так как Равенна являлась в Италии одним из главных центров мозаического искусства. Вероятно, в IV веке Равенна была еще тесно связана с Римом и Миланом[77]. Но очень скоро на ее почве начала складываться местная художественная школа. Это произошло на протяжении последней четверти IV и первой четверти V века. В дальнейшем Равенна черпала творческие импульсы главным образом из Константинополя и Антиохии, что не мешало ей придерживаться в искусстве собственной линии. Поэтому Равенну приходится рассматривать как самостоятельную художественную школу, обладающую оригинальными местными чертами.

Обычно самыми древними из дошедших до нас равеннских мозаик считают мозаики так называемого Мавзолея Галлы Плацидии (вторая четверть V века)[78]. В них ясно дает о себе знать воздействие искусства Константинополя, с которым Равенна всегда поддерживала оживленные сношения и куда ездила в 423 году Галла Плацидия, проведшая здесь и свои молодые годы.

Первоначально Мавзолей вплотную примыкал к нарфику дворцовой церкви Санта Кроче, возведенной Галлой Плацидией. Эта небольшая капелла была, возможно, посвящена мученику Лаврентию, изображение которого фигурирует на самом видном месте — в люнете против входа. Лаврентий принадлежал к числу популярнейших святых среди членов династии Феодосия, чьей дочерью, как известно, являлась Галла. Поэтому посвящение ему постройки, предназначенной быть мавзолеем, более чем естественно. Как по своей архитектурной композиции, так и по тематике украшающих его мозаик Мавзолей Галлы Плацидии близок к мартириям, которые были в эти времена излюбленным видом надгробных сооружений.

Мозаики Мавзолея выделяются своим исключительно высоким качеством, намного превосходя все, что сохранилось на почве Равенны и других италийских городов. Входя в этот небольшой, скудно осве- 19
щенный интерьер крестообразной формы, сразу ощущаешь перенесенным себя в иной, неземной мир, где все дышит чудом и где на всем лежит печать необычного и драгоценного. Стены облицованы мрамором, чья полированная, блестящая поверхность контрастирует с неровным мерцанием мозаических кубиков и одновременно усиливает это мерцание. Величавые фигуры в белых одеяниях, переливающихся серовато-зелеными и голубоватыми тонами, как бы выплывают из густого синего фона. На таком же синем фоне купола горят золотые звезды и золотой крест. Своды покрыты разнообразными декоративными

узорами, напоминающими дорогие ткани и ковры. И здесь фоны синие, по которым щедрой рукой разбросаны белые звездочки, кресты, розетки с красными точками и золотые аканфовые побеги. Карнация выполнена в легких, как бы акварельных, пепельно-серых, беловатых и розоватых тонах; с большим искусством введены в них отдельные кирпично-красного цвета кубики, вспыхивающие яркими огоньками и придающие лицам оттенок призрачного и эфемерного. В этом магическом пространстве краски загораются и горят неземным блеском, призванные выразить то внутреннее волнение, тот душевный трепет, которые в сознании приверженцев новой христианской эстетики были неотделимы от восприятия художественных образов.

Центральное место в декорации Мавзолея Галлы Плацидии занимает крест, украшающий купол. Он дан здесь как символ победы Христа над смертью и символ его мучений. Крест окружают звезды и четыре символа евангелистов, ему поклоняются представленные над арками и на боковых сводах апостолы, как бы навстречу ему шествует св. Лаврентий, готовый ради Христа на мученичество. Крест в правой руке Лаврентия и изображенный слева шкафчик с лежащими на его полках четырьмя евангелиями намекают на то, что Лаврентий принял мученичество подражая Христу и усвоив его учение. В этой связи А. Н. Грабар правильно ссылается на слова св. Киприана: «Evangelium Christi unde martyres fiunt»[79]. Вся эта сложная символика восходит к декорациям мартириев с их разветвленным заупокойным культом. С последним связаны и такие изображения, как пьющие из чаши голуби и тянущиеся к небольшому озеру олени, символизирующие алчущие бога души. Наконец буколическая сцена с Добрым Пастырем среди стада овец, размещенная в люнете над входом, также навеяна заупокойным культом, иначе она не встречалась бы так часто в катакомбах[80]. Но на мозаике Христос из скромного эфебообразного юноши превратился в
20 царя небесного, подобно императору восседающего в величественной позе: он опирается о золотой крест, на нем золотой хитон с голубыми клавами, поверх колен наброшен пурпурового цвета плащ. В этом образе ясно видно, как бесхитростная пастушеская буколика раннехристианской живописи уступила место, под воздействием дворцового церемониала, приподнятой, уже во многом византийской по своему духу торжественности.

Несмотря на небольшие размеры Мавзолея Галлы Плацидии, над украшением его интерьера работало не менее двух мастеров. Лучшему из них могут быть приписаны мозаики люнет с изображениями Христа и мученика Лаврентия, а также символы евангелистов в пандативах. Фигуры апостолов обнаруживают менее искушенную руку, они грубее и примитивнее по исполнению. Невольно возникает вопрос: не могла ли Галла Плацидия привезти из Константинополя в 423 году высококвалифицированного мастера, принимавшего участие, вместе с местными мастерами, в украшении ее мавзолея? Высочайшее качество этих мозаик и несомненные точки соприкосновения с мозаическим полом Большого дворца в Константинополе, где встречается та же импрессионистическая лепка лиц, говорят в пользу этой гипотезы. И если уже П. Тоэска предполагал, что «мавзолей, возможно предназначенный для дочери Феодосия, мог быть украшен мастерами, либо приехавшими из Константинополя, либо прошедшими восточную выучку»[81], то нам представляется более вероятным участие в этих работах лишь одного константинопольского мастера, взявшегося выполнить наиболее ответственные части. Мозаическое производство было настолько сложным техническим процессом и оно имело в Равенне настолько крепкие местные традиции, что не было никакого смысла везти из Константинополя целую артель ремесленников. Но вызов одного мастера для руководства работой вполне правдоподобен. И как раз такой случай мы, по-видимому, имеем в Мавзолее Галлы Плацидии.

Второй мозаический ансамбль Равенны сохранился в Православном баптистерии[82]. В нем сильнее выступают местные традиции, еще во многом восходящие к античным источникам. На это указывают объемная трактовка фигур, перспективное решение архитектурного пояса, светлые, легкие, радостные краски, столь живо напоминающие античную палитру, наконец, римские типы лиц апостолов, отличающиеся сугубо земным характером. Свидетельство Аньелло[83] о перестройке баптистерия первого собора при епископе Неоне (451–473), неоднократно подвергавшееся сомнению, подтверждается последними архитектурными обследованиями памятника. Именно при Неоне плоское перекрытие было заменено куполом. Тогда же выполнены и мозаики.

Интерьер Православного баптистерия поражает своим изяществом и строгой соразмерностью частей, в которой немало сохранилось от пропорционального строя античной архитектуры. Стены расчленены с помощью арочек, благодаря чему стенной массив утрачивает свою тяжеловесность и небольшой интерьер приобретает особо интимный характер. Архитектурные членения превосходно сочетаются с мозаикой: последняя располагается над арками первого этажа (зеленый аканф на глубоком синем фоне и фигурки пророков) и между большими арками второго этажа (основания канделябров, вклинивающихся в первую зону купола). Купол, сплошь покрытый мозаикой, расчленен на три пояса, заполненные 21
мелкомасштабными изображениями, что лишает композицию монументального размаха, который так характерен для памятников зрелого византийского искусства. И здесь дает о себе знать тяга к дифференцированным членениям, в чем нельзя не усматривать отголосков еще во многом античного понимания декорации интерьера.

В основу мозаики купола положена триумфальная тема Христа-победителя. В центре представлено Крещение, т.е. та сцена, в которой Христос получает

инвеституру как сын божий (иначе говоря, он выступает здесь в ореоле триумфатора). Его окружают двенадцать величаво выступающих апостолов, первыми принявшие крещение: они несут на руках короны, собираясь их вручить небесному властителю. Ниже идет пояс с изображением отделенных друг от друга канделябрами архитектурных сооружений, воспроизводящих, в поперечном разрезе, алтарное пространство базилики: портики фланкируют апсиды, на фоне которых стоят увенчанные крестами троны либо алтари с лежащими на них раскрытыми евангелиями; в портиках размещены епископские (?) седалища с коронами либо различные деревья, возвышающиеся над низкими парапетами. На первый взгляд изображения архитектурного пояса кажутся мало согласованными с тематикой центральной части купола. На самом же деле здесь прославляется в иносказательной форме Христос как владыка небесный, на что намекают четыре раза повторенная этимасия, евангелия на алтарях и епископские (?) седалища (в литургической символике последним, вместе с алтарем, который они окружают, придавалось мистическое значение божественного трона).



Мозаики купола исключительно красивы по своим краскам: в одеяниях апостолов, чьи фигуры четко выделяются на синем фоне, белые, зеленые и синие краски тонко сочетаются с золотом и серебром, а в ослепительных по своему цветовому богатству архитектурных сооружениях золото чередуется с желтыми, синими, фиолетовыми и зелеными цветами. Эти мозаики ясно показывают, какой рафинированности достигла уже к середине V века палитра равеннских мастеров. Именно они, а не призванные со стороны мастера, были создателями этого замечательного ансамбля, который по своему стилю гораздо ближе к группе италийских, нежели восточных памятников.

Обзор памятников V века склоняет к тому, чтобы рассматривать эту эпоху как время сложения константинопольской школы живописи и постепенной кристаллизации присущих ей стилистических черт. По-видимому, эллинизм и традиции античного импрессионизма были особенно живучими на почве Константинополя, в котором процесс варваризации позднеантичного общества протекал гораздо медленнее, чем на Западе. Половая мозаика перистиля Большого дворца—лучшее этому свидетельство. И если среди многочисленных памятников Италии, образующих довольно четкие локальные группы, пытаться выделить такие, которые в преломленной форме отражают константинопольскую живопись, то в свете исследований, доказавших самостоятельность и разветвленность италийской художественной культуры, можно назвать лишь два памятника: мозаики Санта Мария Маджоре и мозаики Мавзолея Галлы Плацидии.

IV
ЭПОХА ЮСТИНИАНА И VII ВЕК
(527–730)

В VI веке разрозненные элементы византинизма впервые сливаются в нечто целостное. Юстиниан закладывает основы византийской государственности, централизованная власть утверждает свой авторитет на обломках Римской империи, вслед за церковью подавляя самостоятельные ростки национальных культур. Подобно церкви, светской власти искусство было необходимо как орудие христианской пропаганды. Одновременно она требовала от искусства прославления силы и могущества монарха. В этих условиях византийское общество должно было решительно порвать с примитивными течениями народного и варварского искусства. В прошлом его могла интересовать лишь урбанистическая линия развития, локализировавшаяся в крупных городах, где процветал эллинистический антропоморфизм.

То, что христианские художники Запада и Востока создавали до VI века, легло в основу византийского искусства эпохи Юстиниана. К этому времени не только христиане культивировали в живописи и скульптуре спиритуалистические формы выражения, но и самые упорные язычники отошли от античного сенсуализма. На Западе и на Востоке, независимо друг от друга, возникали памятники, в которых для античного реализма не оставалось более места. Наивная буколическая символика катакомб, равно как и хрупкое изящество эллинистических беспредметных декораций никого более не удовлетворяли. Обстоятельность обширных исторических циклов также утрачивала постепенно свою привлекательность. Стабилизировавшееся христианство нуждалось в таком искусстве, которое могло бы воплощать основные религиозные догмы. Из огромного наследия разнообразнейших сюжетов византийские теологи стали отсеивать необходимые им изображения. Из исторического евангельского цикла они выбрали лишь самые значительные сцены, из запаса символических образов—лишь наиболее наглядные мотивы. Они поставили себе задачей превратить декоративную систему храма в сжатую, четкую формулу. Это им окончательно удается в эпоху Македонской династии, когда данная система фиксируется во всех своих главных частях, подчиняясь единой теологической идее. На протяжении VI–VII веков еще можно наблюдать относительно большое разнообразие иконографических схем, применяемых в росписях. Однако уже в это время намечается тенденция к упрощению: орнаментика теряет свою былую пышность, уступающую место строгому геометризму простых линий; уменьшается количество фигур, увеличиваются их размеры, они приобретают внушительную монументальность; наивная обстоятельность рассказа сменяется не терпящей никаких второстепенных деталей концентрацией. Формы становятся все более абстрактными, выражая трансцендентные идеалы восточного христианства. От них требуют максимальной одухотворенности (неприкрытая чувственность римских мозаик V века показалась бы в эпоху Юстиниана кощунством). В поисках этой одухотворенности византийцы VI века обращаются к импрессионизму как к наиболее имматериальной живописной системе. Только импрессионизм отвечал утонченным вкусам столичного общества, свысока смотревшего на примитивный линейный стиль «варварского» искусства. Но вместе с усвоением импрессионизма неизбежен был наплыв античных пережитков, поскольку импрессионизм являлся традиционным наследием эллинизма, а не оригинальным достижением христианского искусства. И как бы чувствуя, что на этом пути, полном глубоких внутренних противоречий, им постоянно угрожает призрак языческого сенсуализма, византийцы время от времени совершенно отказываются от изобразительного искусства, ограничиваясь, как Юстиниан в св. Софии, одним орнаментом в живописном украшении храма.

Две главные святыни Константинополя, основанные при Юстиниане,—церковь св. Апостолов и св. София—были лишены в их первоначальном виде фигурных изображений. В куполе св. Софии[1] виднелся лишь огромный крест, доминировавший над всем пространством. Остальные мозаики носили чисто орнаментальный характер. Иначе говоря, оба

храма уже содержали в себе программу иконоборчества. Человеческие фигуры впервые введены в храм св. Апостолов Юстином II (565–578), украсившим его обширным евангельским циклом, в основу которого было положено учение о двух природах Христа: божественной и человеческой[2]. Учение это отражало страстную догматическую борьбу 50–60-х годов против Нестория и Евтихия. Однако, несмотря на заключавшийся в цикле намек на догматическую идею, последний был построен по историческому принципу. Сцены чудес и страстей, равно как и Снятие со креста, отсутствовали; главный акцент был поставлен на тех эпизодах, в которых с особенной яркостью выступала божественная природа Христа. К сожалению, мы лишены теперь возможности установить, какие из описанных Константином Родием и Николаем Месаритом мозаик относились к VI веку и какие были добавлены позже. Иконографический анализ говорит скорее за то, что большинство изображений было исполнено не ранее IX века. Это, однако, не исключает появления исторического цикла уже в VI веке, который в дальнейшем испытал ряд существенных пополнений. Не бóльшая ясность царит и в вопросе о тех мозаиках, которыми Юстин II украсил св. Софию[3]. Из описания Кориппа можно заключить, что в них преобладал не исторический, а догматический момент. По словам поэта, здесь доказывалась вездесущность триединого божества и двуединая природа Христа. Из отдельных сцен были изображены Благовещение, Рождество Христово, Крещение, Преображение, чудеса Христа, Распятие, Воскресение, Вознесение, а также Троица и Христос на троне в образе судии мира. Это свидетельство Кориппа подверглось, однако, вполне обоснованному сомнению, и есть основания полагать, что в св. Софии до второй половины IX века было мало фигурных изображений, причем они носили по преимуществу иконный характер.

Вероятно, именно к эпохе Юстина II относятся мозаики, открытые в небольшом прямоугольном помещении, расположенном на уровне хор в юго-западном углу храма св. Софии[4]. Свод здесь украшен зелеными декоративными побегами, четко выделяющимися на белом фоне, а в тимпанах, по сторонам от заложенных окон, имеются медальоны с золотыми крестами на многоцветных фонах. Эти кресты, введенные иконоборцами, заменили изображения святых, которые первоначально находились в медальонах. К сожалению, от этих изображений ничего не сохранилось, уцелели только незначительные остатки надписей под медальонами.

Из литературных источников мы знаем, что тематика константинопольских мозаик была весьма разнообразной[5]. Так, в одном оратории Влахернского монастыря, хранившем в качестве реликвии одеяние Богоматери, в апсиде находилась датируемая 473 годом мозаика, изображавшая Богоматерь на троне, которую окружали фигуры императора Льва I, его супруги Верины с мальчиком Львом на руках (этот Лев, бывший сыном Ариадны и Зинона, являлся в течение нескольких месяцев соправителем Льва I) и их дочери Ариадны. По-видимому, мозаика представляла из себя ex voto, и императрица подносила маленького Льва Богородице как покровительнице и заступнице ее внука. В хрисотриклинии, над троном императора, была расположена мозаика конца VI века с образом Христа во славе, выступавшего здесь в качестве верховного правителя христианской империи. В императорском дворце имелись в начале VIII века изображения шести вселенских соборов, причем они изобиловали портретами принимавших в них участие деятелей. Эти и подобные им композиции наглядно говорят о том, сколь разветвленной была тематика константинопольской монументальной живописи доиконоборческой поры, когда светские элементы играли несоизмеримо бóльшую роль, чем в иконографии X–XII веков.

Как относительно мозаик св. Софии, так и в применении к мозаикам церкви св. Апостолов наука не располагает достаточными данными, чтобы в точности восстановить их расположение в храме. Однако можно определенно утверждать, что в украшении столичных храмов VI века фигурировали не только исторические циклы, постепенно сходившие на нет, но и воплощавшие церковные догматы символические образы, с каждым годом приобретавшие все большее значение. Это доказывают и древнейшие мозаики церкви Успения Богородицы в Никее[6], являющиеся нашим главным источником для характеристики константинопольской живописи доиконоборческой эпохи. Разрушенные во время греко-турецкой войны, они, по счастью, были засняты своевременно Русским Археологическим институтом в Константинополе и подробно изучены Ф. И. Шмитом. Мозаики свода вимы и апсиды образуют в Никее неделимое целое, в основу которого положена глубокая догматическая идея. На своде представлен в центре Престол уготованный—символ божественной Троицы. 22
По сторонам от него изображены четыре фигуры с нимбами вокруг головы, со знаменами и державами в руках. Фигуры эти олицетворяют силы небесные (KYPIOTITEC, ΕΞΟΥCIE, APXE и ΔYNAMIC), восхваляющие триединого бога. Как раз против трона, в верхней части апсиды, виднеется сегмент неба, от которого исходят три луча. Средний луч соприкасался с головой Богоматери, чья фигура украшала апсиду до того, как она была заменена иконоборцами излюбленным ими крестом. Несомненно, Мария держала в руках младенца, иначе остается непонятной проходящая через лучи надпись (ΕΓ ΓΑCΤΡΟC ΠΡΟ ΕΩCΦΟΡΟΥ ΕΓΕΓΕΝΗΚΑ CE), раскрывающая смысл композиции. Последняя иллюстрировала догму непорочного зачатия. Триединый бог символизирован Престолом уготованным, сам же акт непорочного зачатия—средним лучом. Ярко выраженный догматический элемент композиции ни в какой мере не говорит против ее раннего возникновения. Ничто, однако, не свидетельствует так в

23–26 пользу ранней датировки мозаик, как их стиль. Силы небесные, представленные в иератических фронтальных позах, имеют еще правильные, чисто античные пропорции. Они крепко стоят на ногах. Руки, держащие сферы, даны в смелом ракурсе. Помещенные на золотом фоне ангелы одеты в темно-синие хитоны и далматики, поверх которых повязан красный лор, на их ногах — красные сапожки. Крылья выложены из желтых, зеленых, темно-розовых, темно-синих, белых и темно-фиолетовых кубиков, играющих различными оттенками необычайной глубины и прозрачности. Лица исполнены в виртуозной, чисто импрессионистической манере. Белые, розовые, желто-зеленые, оливковые, серые, фиолетовые, красные и черные кубики располагаются мозаичистами с живописной свободой, образуя тончайшую, почти имматериальную поверхность, в которой нет ни одной жесткой линии, ни одного резкого пятна. Особенно хорошо лицо ΔYNAMIC, удивительным образом сочетающее в себе неприкрытую чувственность с рафинированнейшей одухотворенностью. При сопоставлении ΔYNAMIC с позднеантичными портретами сразу бросается в глаза то новое выражение умиротворенности, которое растворило в себе мучительный, напряженный дуализм позднеантичного искусства. По своему исключительно высокому качеству фигура ΔYNAMIC отличается от остальных фигур. Ближе всего к ней подходит APXE, возможно принадлежащая тому же мастеру[7]. Особенно интересно исполнение прозрачной, светло-зеленого стекла державы, виднеющейся в ее левой руке. Очерченная серебряным контуром, держава заполнена у краев темно-синими кубиками, ближе к центру — светло-синими и зеленовато-синими, в центре — светло-розовыми, почти белыми. Сквозь державу просвечивает окрашенная в розовые, зеленоватые и голубые тона ладонь и синяя подкладка лора. Нет никакого сомнения, что все эти тончайшие живописные приемы восходят к живым традициям эллинистической живописи, с которой никейские мозаичисты были еще тесно связаны.

Что никейские мозаики являются столичной работой, доказывает находящийся в константинопольской церкви св. Николая в Фанаре мозаический фрагмент, выдающий к ним большую близость[8]. Этот фрагмент имеет для науки огромное значение, так как он представляет древнейший известный нам памятник монументальной константинопольской живописи. Здесь изображена голова ангела, данная в трехчетвертном
27 повороте. Трактовка лица отличается той же виртуозной живописностью, как и в Никее. Линейный элемент совершенно отступает на второй план, моделировка достигается при помощи одной градации легких зеленых, розовых, желтых, красных и коричневых полутонов. В мягком, чувственном овале лица, в сочных губах, в классически правильном носе чувствуется преемственная связь с античностью. Однако, как и в Никее, общее выражение выдает возвышенную одухотворенность, сосредоточенную в больших, устремленных кверху глазах, влажный блеск которых с замечательным искусством передан мозаичистом.

Никейские мозаики и фрагмент из церкви св. Николая, равно как и многочисленные византийские изделия из серебра[9], свидетельствуют о том, что VII век не был в области искусства эпохой застоя и тем более упадка, как это обычно принято думать. Несмотря на то, что для Византийской империи наступили тяжелые времена и ей приходилось обороняться от наседавших на нее со всех сторон врагов, художественное творчество (особенно в царских мастерских) не прекращалось. Есть основания полагать, что с признанием при Ираклии греческого языка официальным языком государства укрепились связи византийской культуры с эллинистической. Во всяком случае, в VII веке наблюдается интересное явление — усиление воздействия византийского искусства на западное. И поскольку на почве самой Византии от этого «темного периода» почти не сохранилось памятников монументальной и станковой живописи, постольку их приходится искать прежде всего в Италии, которая в VII веке была наводнена греками.

Известно, что между 606 и 752 годами папский престол занимало не менее десяти пап греческого и сирийского происхождения. Между Тибром и Авентином в Риме был расположен обширный греческий квартал, называвшийся Ripa Graeca, и здесь, при Санта Мария ин Космедин, находилась Schola Graeca. Другой греческий квартал носил название Blachernae. Восточные колонии в Риме были настолько многочисленны, что они строили собственные церкви и монастыри, в которых богослужение совершалось на греческом языке и в которых был принят устав св. Василия. Особой известностью пользовались монастыри Сан Саба и Санта Мария ин Кампо Марцио, где хранились мощи Григория Назианзина. Такие монастыри имели свои библиотеки, мастерские и скриптории, являвшиеся в Италии рассадниками византийского искусства. Не исключена возможность, что именно в итало-греческих мастерских были изготовлены, как это думает Д. Тселос[10], прототипы таких рукописей каролингской школы, как Утрехтская Псалтирь, Физиолог из Городской библиотеки в Берне (cod. 318) и другие. В этой связи нельзя не вспомнить, что папа Павел I, построивший в 757 году греческий монастырь св. Стефана и Сильвестра, послал несколько позже Пипину III Короткому собрание греческих книг[11].

Многочисленные очаги греческой культуры в Италии в VII–VIII веках легко объясняют нам появление на итальянской почве двух фресковых циклов, которые явно тяготеют к памятникам константинопольского круга и которые никак нельзя рассматривать как продукт местного развития. Речь идет о древнейших фресках в Санта Мария Антиква в Риме и фресках Кастельсеприо.

Церковь Санта Мария Антиква, расположенная при входе на Палатин, находилась в ведении императорской византийской юрисдикции[12]. Уже неодно-

кратно отмечалось, что те из украшающих эту церковь фресок, которые были исполнены на протяжении VII–начала VIII века, отличаются по стилю от фресок VI столетия и времен папы Захарии (741–
28–31 752). Эта группа фресок не может быть выведена из самостоятельного развития римской живописи: в такой мере своеобразен их живописный стиль, базирующийся на легком, свободном мазке. Обилие греческих надписей, неримские типы лиц, ряд восточных черт в иконографии, совершенно необычное для Рима изящество композиционных построений ясно указывают на Восток, где следует искать корни этого искусства. Была сделана остроумная попытка связать фрагмент Благовещения (около 600) и росписи из эпохи пап Мартина I (649–653) и Иоанна VII (705–707) с Александрией, в пользу чего был приведен ряд аргументов из области иконографии. Сопоставление никейских мозаик и константинопольского фрагмента с головой ангела из Благовещения и с росписями над апсидой, где изображены поклоняющиеся распятому Христу ангелы, способно пролить новый свет на вопрос о происхождении стиля фресок Санта Мария Антиква. Как в мозаиках, так и во фресках встречается почти аналогичный тип с крупными, античными чертами лица. Тождественна и живописная трактовка, растворяющая в себе линейный элемент. Данное сходство указывает на Константинополь как на тот центр, с которым были связаны работавшие в Санта Мария Антиква греческие художники. В настоящее время трудно выделить среди росписей VII и начала VIII веков исполненные ими фрески, так как они широко пользовались, без сомнения, помощью местных сил. Но это и не важно. Гораздо существеннее факт их зависимости от константинопольского искусства, чья экспансия распространилась в VII веке вплоть до Рима.

Примерно тот же этап развития представлен и замечательными фресками Кастельсеприо[13], которые без достаточных оснований датировались IX–X веками. На деле мы имеем здесь произведение VII или, самое позднее, начала VIII века, исполненное заезжим константинопольским мастером. Учитывая оживленные культурные связи Милана с Византией и Востоком, факт приезда греческого художника не заключает в себе ничего особо примечательного. Он мог прибыть и по специальному приглашению и в результате сознательной эмиграции. По стилю фрески Кастельсеприо совершенно выпадают из рамок итальянской средневековой живописи, не находя себе аналогий ни в ее более ранних, ни в ее более поздних этапах развития. Зато они обнаруживают определенную близость к работам константинопольского круга доиконоборческой поры, в первую очередь к изделиям из серебра, а также к росписям VII века (фрески Санта Мария Антиква, мозаики Никеи). Всем этим памятникам свойственно то, что можно было бы назвать «единым градусом живописности» и что было возможно лишь на основе прямого использования античного наследия.

Открытые в Кастельсеприо фрески украшают восточную апсиду небольшой церкви Санта Мария, представляющей в плане триконх. Апсида отделена от основной части здания триумфальной аркой, на внутренней стороне которой также уцелели фрески. Роспись разбита на три расположенных друг над другом регистра. Два верхних ряда заполнены сценами из 32–35
жизни Марии и детства Христа (Благовещение, Посещение Елизаветы Марией, Испытание Марии водою обличения, Сон Иосифа, Путешествие в Вифлеем, Рождество Христово с Благовестием пастухам, Поклонение волхвов, Сретение). Нижний ряд оформлен в виде декоративного фриза, состоящего из пологих арок с занавесками, причем над арками тянется изображенное в перспективе кассетированное перекрытие, а над ним идет круглая балка, обвитая лентой. К сожалению, нижняя часть росписи почти целиком утрачена: сохранились лишь фрагменты архитектурной декорации и остатки престола с евангелием. Над тремя окнами апсиды, в пределах верхнего ряда фресок, были расположены медальоны, из которых до нас дошел только медальон с полуфигурой бородатого Христа. В двух других медальонах вероятнее всего были изображены Богоматерь и Предтеча. Верхний регистр на внутренней стороне триумфальной арки украшен фигурами летящих ангелов со сферами и скипетрами в руках. Эти фигуры фланкируют медальон с Этимасией, или Престолом уготованным, увенчанным крестом.

Среди византийских памятников встречается только один, в котором апсида декорирована сценами из детства Христа (Красная церковь в Перуштице, VII век). Это архаический пережиток, удержавшийся на Западе вплоть до романской эпохи. Во второй половине IX века основные черты храмовой росписи в Византии определились уже настолько, что отступления от принятого канона были невозможны. Это и заставляет сближать фрески Кастельсеприо с памятниками доиконоборческого времени, в которых исторические циклы играли несоизмеримо более видную роль, чем в IX–X веках, когда система церковной росписи оказалась подчиненной строгим догматическим принципам.

Автор фресок Кастельсеприо несомненно использовал апокрифические источники, в частности Протоевангелие Иакова и Евангелие псевдо-Матфея. Но в подборе сюжетов он придерживался одной руководящей идеи: с максимальной наглядностью иллюстрировать догму воплощения. С этой целью в Благовещении он подчеркнул момент предсказания явления Христа в мир (внимательно слушающие Мария и служанка); в Посещении Елизаветы Марией Елизавета притрагивается к животу Марии, чтобы убедиться в непорочном зачатии; этот же момент акцентирован в испытании Марии водою обличения и Сне Иосифа; в Путешествии в Вифлеем главный упор поставлен на восходящем к апокрифическим источникам диалоге между Иосифом и Марией; в Рождестве Христовом и Поклонении волхвов даны все свидетели чудесного

явления Христа в мир (в частности, сомневавшаяся и уверовавшая Саломия); в Сретении фигурирует Симеон, высказавший пророчество о грядущем спасении человечества через сына божьего. Такой повышенный интерес к догме воплощения объясняется своеобразной исторической обстановкой, сложившейся в северной Италии в связи с распространением здесь арианской ереси. Лангобарды придерживались учения Ария вплоть до 662 года. Но и долгое время спустя в их среде давали о себе знать отголоски этого учения, с которым католическая церковь вела жестокую борьбу. Как известно, Арий и его последователи отрицали равенство Сына и Бога-Отца, они признавали за Христом лишь относительную и второстепенную божественность. Именно поэтому было так важно дать в церковной росписи доказательство божественной природы Христа. По-видимому, эта задача и была поставлена перед художником, работавшим в Кастельсеприо. Она была продиктована ему испытанным в теологических тонкостях заказчиком, принадлежавшим к тем кругам католического духовенства, которые возглавили подавление арианской ереси.

Автор фресок Кастельсеприо был незаурядным мастером. Он пишет легко и свободно, без всяких усилий, без всякого нажима. С помощью нескольких уверенных мазков лепит он лица, наделяя их индивидуальным выражением и в совершенстве передавая влажный блеск глаз. В этих лицах, равно как и в позах фигур, нет ничего стереотипного. Они подкупают своей жизненностью, реализмом. Так же уверенно пишет художник одеяния, умело выявляя с их помощью различные мотивы движения. Он охотно пользуется перспективными сокращениями, изображая ряд фигур в совсем неожиданных пространственных разворотах (например, стремительно слетающий ангел в Благовещении, или с трудом приподымающаяся с ложа Мария в Рождестве Христовом, или сидящая в умело переданном трехчетвертном повороте Богоматерь из сцены Поклонение волхвов). С такой же легкостью художник воспроизводит на плоскости перспективно сокращающиеся портики, помпеянского типа здания, конху, объемные блоки скал. Этому впечатлению свободы немало содействует колорит фресок, отличающийся удивительной прозрачностью. Гамма красок светлая и радостная: фон голубой, нимбы золотисто-желтые, дали розоватые, одеяния сине-стального и красновато-коричневого цвета. Из немногих красок мастер извлекает тончайшие оттенки. Синие одеяния местами окрашиваются в нежно-зеленые и жемчужно-серые тона, красновато-коричневые одеяния — в фиолетовые и оливково-серые. Затененные части сине-стального одеяния Марии в Рождестве Христовом тронуты фиолетовой краской, а красновато-коричневый хитон Иосифа в той же сцене переливается в тенях синевато-серыми оттенками.

Фрески Кастельсеприо наглядно демонстрируют живучесть эллинистической традиции в среде греческих художников, безотносительно от того, работали они в Византии или на Западе. Эти фрески позволяют сделать вывод, что эллинистическая традиция удержалась в Византии гораздо дольше и в гораздо более чистом виде, чем в быстро варваризировавшейся Италии и в прилегающих к ней областях. Две иллюстрированные рукописи, датируемые VI веком, полностью подтверждают правильность данного вывода.

Как убедительно показал Р. Бьянки Бандинелли, хранящаяся в Амброзиане Илиада (F 205 inf.)[14] относится к концу V–началу VI века. Автор миниатюр использовал разновременные источники для своих композиций, что позволило Р. Бьянки Бандинелли разбить миниатюры на пять групп, самая поздняя из которых обнаруживает стилистическое сходство с диптихами Ареобинда и ранней группой мозаик в Сант Аполлинаре Нуово в Равенне. Миниатюры не отличаются высоким качеством, но они интересны как лишнее свидетельство живучести эллинистических композиционных приемов на византийской почве. Были ли исполнены миниатюры в Константинополе или в другом городе Византийской империи — сказать трудно. По их свободному, несколько подчеркнуто экспрессивному стилю они выпадают из круга памятников, столичное происхождение которых несомненно. Однако мы плохо знаем константинопольское искусство рубежа V и VI столетий, чтобы делать какие-либо далеко идущие выводы.

В отличие от Илиады в Амброзиане венский Диоскорид (med. gr. I) является бесспорным произведением столичного мастерства[15]. Он выполнен в начале VI века — до 512 года — по заказу дочери Флавия Аникия Олибрия и Галлы Плацидии Аникии Юлианы (463–527/8). Тем самым доказывается константинопольское происхождение рукописи. Из ее пяти фигурных миниатюр, овеянных духом эллинизма, четыре, изображающие четырнадцать знаменитых римских и греческих врачей и открывшего корень мандрагоры
Диоскорида, восходят к старым александрийским и 36
римским прототипам. Пятая же миниатюра, на которой представлена Аникия Юлиана с аллегорическими
фигурами Великодушия и Мудрости, может рассма- 37
триваться как оригинальная композиция, хотя и здесь не исключена возможность использования образца позднеантичной книжной иллюстрации III–V веков. Эта миниатюра ясно показывает, какой утонченностью отличались в начале VI века вкусы византийской аристократии. Краски, образующие тончайшую колористическую гамму из нежных розовых, лиловых, синих, зеленых, фиолетовых и золотых тонов, наложены с импрессионистической легкостью, достигающей особой воздушности в фигурках эскизно выполненных путти.

Означенными памятниками исчерпывается материал, на основании которого может быть дана характеристика константинопольской живописи доиконоборческой эпохи. Все эти памятники исполнены редкого благородства. В большинстве из них уже ясно намечается основная тенденция византийского искусства —

максимальная спиритуализация формы. В Никее эта тенденция получает особенно наглядное воплощение. При сравнении с современными им римскими фресками и мозаиками никейские ангелы поражают своей утонченностью и глубочайшей одухотворенностью. Общей чертой константинопольских памятников доиконоборческой эпохи является их высокое художественное качество и законченная живописность, выражающаяся в свободной манере письма и в широком применении нежных полутонов, нередко контрастно друг с другом сопоставленных. Типичный для Востока линейный элемент отступает на второй план. Он растворяется в импрессионистически разбросанных мазках и мозаических кубиках, которые придают фигурам бесплотный характер, но в то же время сохраняют за ними известную объемность[16]. Прямая связь с эллинизмом чувствуется во всем, оставаясь наиболее существенной чертой стиля. Главным источником эллинизма была, без сомнения, Александрия, на которую указывают как венский Диоскорид, так и прототип ватиканского Свитка Иисуса Навина.

Когда после константинопольских памятников обращаешься к мозаикам церкви св. Димитрия в Салониках и к апсидной мозаике храма Панагии Ангелоктисты в деревне Кити на острове Кипр, то сразу становится очевидным, что это произведения другой школы.

Салоникские мозаики являются, по всем данным, местной работой[17]. Они относятся к четырем различным эпохам: два мозаических фрагмента — св. Димитрий со слетающим к нему ангелом и св. Димитрий с
38 подводимым к нему юношей, — находящиеся на стенах в западной части храма, принадлежат, возможно, позднему V либо VI веку; погибшие во время пожара 1917 года мозаики внутреннего северного бокового корабля были исполнены в конце VI–начале VII века (от них уцелела фигура св. Димитрия в позе оранта, ныне выставленная в крипте); еще одна мозаика того же корабля, с надписью и тремя медальонами, и мозаики с фигурами святых и ктиторами на алтарных
39–43 столбах возникли около середины VII века после страшного пожара, упоминаемого в Miracula S. Deme-
44 trii; мозаика на западной стене, изображающая св. Димитрия с четырьмя клириками, и мозаика столба с изображениями Божией Матери и Феодора Стратилата датируются еще более поздней эпохой (первая концом VII–VIII веками, вторая IX–X веками). Мозаики бокового корабля, расположенные над аркадой, распадались на отдельные эпизоды, никак друг с другом не связанные. Здесь были изображены относительно небольшие по размерам фигурки заказчиков, искавшие заступничества у Христа, Марии и святых, в первую очередь у св. Димитрия. Очевидно, каждая мозаика представляла своеобразное ex voto, исполненное по специальному заказу различных жертвователей. Этим объясняется случайный характер композиций, лишенных строгой архитектоники. При сопоставлении мозаик из церкви св. Димитрия с константинопольскими памятниками бросается в глаза обилие восточных типов, тяга к фронтальным построениям и более подчеркнутая линейность. Техника исполнения остается очень высокой, далеко оставляя за собой жесткий стиль поздних равеннских мозаик. В утонченном колоризме еще живо чувствуется античная традиция. Возникшие около середины VII века мозаики алтарных столбов не уступают в качестве погибшим мозаикам северного бокового корабля. Они изображают св. Сергия, Вакха, Димитрия и св. Димитрия с восстановителями храма после пожара. И здесь святые выступают покровителями заказчиков и ходатаями перед богом о их нуждах. Особенно хороша мозаика с двумя донаторами, выполненная в легких, нежных полутонах. Преобладают белые, голубые, розовато-красные, синие, зеленые, желтые, фиолетовые, серые и золотые краски. Доминирует серовато-белый тон, как бы ассимилирующий остальные цвета. Несмотря на значительный рост линейности, кубики располагаются еще непринужденно, что придает лицам, которые трактованы вполне портретно, живописный характер. Общее выражение отличается, однако, аскетической строгостью, во многом напоминая суровость ликов поздневизантийских икон.

К мозаикам базилики св. Димитрия близко примыкает апсидная мозаика в церкви Панагии Ангелоктисты на Кипре[18]. Богоматерь с младенцем Христом представлена между архангелами Михаилом и Гаври-
илом. Их развевающиеся одеяния и широкий, энер- 45 46
гичный шаг создают впечатление сильного движения. Богоматерь изображена в свободной позе, со слегка отставленной правой ногой. Ее плащ образует неспокойный контур, лишенный столь типичной для послеиконоборческой эпохи монументальной замкнутости. В исполнении еще дает о себе знать связь с импрессионистической традицией. Так, например, в нижней теневой части правой руки Гавриила виднеются красные и зеленые кубики, передающие рефлексы от пестрого крыла. Все это указывает на доиконоборческую эпоху как время возникновения мозаики. Благодаря тому что скопированная здесь со старого образца фигура Богоматери не помещалась в апсиде, художник опустил подножие, перерезав им орнаментальную ленту обрамления.

Салоникские и кипрская мозаики при сравнении их с константинопольскими памятниками обнаруживают меньшую живописность. Линейное начало проступает в них все настойчивее. Однако связь с эллинистическими традициями остается еще очень сильной. Иная картина наблюдается, когда мы переходим к мозаикам Равенны, Пореча, Синая и Панагии Канакарии на Кипре. Живописный элемент окончательно отступает на второй план. Тончайшая красочная лепка при помощи нежных полутонов заменяется линейной трактовкой, сочетающейся с пестрой расцветкой, где преобладают тяжелые локальные краски. Движения фигур лишены легкости, но они всегда выразительны. В лицах отсутствует тонкая индивиду-

альная дифференциация, так как в основе их лежит единый семитический тип, в котором отдельные черты (как, например, глаза) сознательно преувеличены ради достижения большей экспрессии. Формы отличаются отвлеченностью и кристалличностью. Сама мозаическая техника принимает иной характер: вместо небольших кубиков различной величины, позволявших передавать тончайшие живописные нюансы, преобладают крупные кубики почти одинаковой формы, что приводит к огрублению трактовки и к нарастанию линейности. Данные черты, свойственные также Евангелию из Россано и Евангелию Рабулы, ясно указывают на Сирию как на один из главных источников этого своеобразного стиля. Но было бы неверно связывать все памятники этого круга с Сирией: черты сходства сплошь и рядом объясняются тождественными процессами варваризации античных форм и усилением воздействия народного искусства. Поэтому нет ничего странного в том, что это течение проникало со второй половины VI века и в Константинополь, но оно никогда не было здесь ведущим, поскольку ему противостояло классическое направление, во многом нейтрализовавшее его влияние на искусство двора.

И в VI веке Равенна остается одним из главных центров по изготовлению монументальных мозаик. Тут крепко держались местные традиции, во многом определявшиеся разветвленным придворным церемониалом. Отсюда любовь к торжественному портрету, к богатым одеяниям, драгоценным тканям, тяжелым золотым украшениям. Равенна чтит своих святых, отдает предпочтение излюбленным иконографическим типам, вырабатывает собственные декоративные мотивы, переходящие от одного поколения художников к другому.

В своем искусстве Равенна все более решительно ориентируется на Восток, что было обусловлено общим ходом политических событий. И Одоакр и получивший воспитание в Константинополе Теодорих принуждены поддерживать активные связи с Византией, которая приобрела в VI веке настолько большой вес, что с ней нельзя уже было не считаться. В 540 году Велисарий завоевывает Равенну, а около 584 года Равенна становится местопребыванием ставленника византийских императоров—экзарха. Равеннские епископы и архиепископы проводят по отношению к Риму независимую политику. При Юстиниане равеннский архиепископ имел, как и папа, своего посла в Константинополе и особое представительство на восточных соборах. В 666 году, при архиепископе Мавре, равеннская церковь была объявлена автокефальной, архиепископский паллий с этого времени получался непосредственно из рук византийского императора. Эта самостоятельность равеннской церкви была подтверждена и при архиепископе Репарате Константином IV Погонатом, но в скором времени равеннская церковь вновь подчинилась власти Рима. Активное вмешательство Византии в равеннские дела не могло, естественно, не отразиться на равеннском искусстве, приведя к усилению византийского влияния. Но от этого равеннская школа не утратила своего лица, так как все говорит за то, что и в VI веке мозаики выполнялись в Равенне местными, а не приезжими мастерами. Обладая кадрами собственных мозаичистов, Равенна не сдавала своих художественных позиций даже на тех этапах развития, когда местное искусство максимально сближалось с искусством Византии и ее восточных провинций.

С эпохой Теодориха (493–526) в Равенне связано три памятника, свидетельствующих о существенных сдвигах в стиле. В этих памятниках наблюдается рост абстрактных тенденций и явная ориентализация всех форм, что приводит к решительному разрыву с эллинистическо-римской художественной традицией. Одновременно бросается в глаза огрубение мастерства и нарастающий упадок вкуса, вызванные процессом варваризации общества. Как ни преклонялся Теодорих перед античной культурой, как ни стремился он собрать вокруг себя людей типа Кассиодора, Боэция и Симмаха, сам он оставался варваром, и все его ближайшее военное окружение было варварской средой. И данная среда не могла не наложить своей печати на современное ей искусство.

В этом плане особенно интересны мозаики купола Арианского баптистерия, исполненные, вероятнее всего, в конце V–начале VI века[19]. Они явно навеяны мозаиками Православного баптистерия, что уже само по себе говорит об известном творческом оскудении. В центральном медальоне представлено Крещение с
олицетворением Иордана, кругом идет пояс, где к 47
увенчанному крестом Престолу уготованному (Этимасии) с обеих сторон подходят возглавляемые Петром и Павлом апостолы с венцами в руках. Хотя в исполнении мозаик принимало участие пять мозаичистов, их стиль в целом отличается большой монолитностью. По сравнению с мозаиками V века краски сделались более тяжелыми и пестрыми, ухудшился рисунок (особенно конечностей), укрупнились черты лица, в жестких складках появилась подчеркнутая прямолинейность, формы приобрели упрощенно геометрический характер. Все это привело к усилению монументального начала, но эта монументальность отмечена чертами примитивности, в чем нельзя не усматривать воздействия варварских вкусов.

Несколько тоньше по выполнению мозаики Архиепископской капеллы, возникшие при епископе Петре II (494–519)[20]. Однако и в них нетрудно отметить аналогичные стилистические изменения. Как и в мозаиках Арианского баптистерия, синие фоны сменяются золотыми, среди красок все чаще используются пурпуровые тона, даваемые в сочетании с голубовато-синими, оранжево-красными, зелеными и белыми. По сравнению с легкой, воздушной палитрой V века эта красочная гамма воспринимается более плотной и резкой, что в немалой степени объясняется уменьшением промежуточных оттенков. Главным средством художественного выражения рядом с цветом становится линия, с одинаковой четкостью

выступающая и в строгих лицах восточного типа, и в одеждах, и в орнаментах. Система декорации складывается из более или менее традиционных элементов, умело приспособленных к двум небольшим интерьерам здания. Свод вестибюля украшен орнаментальной мозаикой с лилиями, розетками и птичками, навеянными узорами восточных шелковых тканей; в люнете над дверью вестибюля изображен облаченный в воинские доспехи Христос, попирающий ногами змею и льва (от пояса до ног фигура дописана темперой). Этот образ Christus militans, хорошо известный равеннскому искусству, навеян текстом XC псалма: Super aspidem et basiliscum ambulabis; et conculcabis leonem et draconem [На аспида и василиска наступишь; попирать будешь льва и дракона]. Но по своему композиционному типу он несомненно восходит к позднеантичным изображениям императоров-победителей, лишний раз свидетельствуя о том, насколько сильным было воздействие триумфальной
48 49 тематики на равеннское искусство[21]. В оратории мозаики покрывают крестовый свод (диск с монограммой Христа, поддерживаемый четырьмя ангелами Апокалипсиса, между которыми размещены символы евангелистов) и четыре арки (медальоны с полуфигурами юного Христа, двенадцати апостолов и святых). Лица святых, большинство которых имеет ярко выраженный семитический тип, выделяются остротой индивидуальной характеристики. Эти лица находят себе ближайшие стилистические аналогии в медальонах в церкви Панагии Канакарии на Кипре.

Самый крупный мозаический ансамбль эпохи Теодориха—мозаики Сант Аполлинаре Нуово, возникшие, вероятнее всего, на протяжении третьего десятилетия VI века[22]. Воздвигнутая Теодорихом церковь, примыкавшая к его резиденции, была сначала посвящена Спасителю и предназначалась для арианского культа. После изгнания готов из Равенны базилику приспособили к католическому богослужению, причем ее посвятили св. Мартину, епископу Турскому, которого рассматривали как молот еретиков (malleus haereticorum). В это время часть мозаик была переделана. Наконец в середине IX века, когда в базилику перенесли останки св. Аполлинария, она получила свое теперешнее название.

Первоначально весь интерьер, включая апсиду, был украшен мозаиками. Последние уцелели лишь на боковых стенах большого нефа, где они располагаются тремя ярусами. В верхнем ярусе мы видим двадцать шесть сцен из жизни Христа (на левой стене чудеса, на правой—Страсти), ниже, между окнами,
50 представлены фигуры пророков, а еще ниже, над аркадой, изображены дворец Теодориха и Порто ди Классе, из которых выходят мученики и святые жены, направляющиеся к восседающим на тронах Христу и Богоматери. Как показали исследования, на фоне дворца и стены Порто ди Классе находились фигуры, которые были уничтожены при переделке мозаик епископом Аньелло в 60-х годах VI века. Эти фигуры изображали людей из свиты Теодориха[23]. Таким образом, к Христу и Богоматери первоначально подходили не мученики и мученицы, а возглавляемые Теодорихом и его супругой процессии остготских придворных, несомненно изобиловавшие портретными изображениями[24]. Последние как раз и вызвали наибольшую оппозицию у католического духовенства, решившего их уничтожить в порядке damnatio memoriae.

Мозаики эпохи Теодориха, принадлежащие различным мастерам (так, например, сцены чудес и Страстей четко распадаются на две стилистические группы), обнаруживают дальнейший отход от эллинистическо-римского наследия, что во многом сближает их с памятниками восточного, главным образом сиро-палестинского круга. И если К. Нордстрёму[25] удалось доказать, что выбор сцен в евангельских циклах обусловлен не ходом сирийской литургии, как это полагал А. Баумштарк[26], а римским либо, скорее, миланским богослужением, то это ни в какой мере не снимает вопроса об иконографической и стилистической близости этих сцен к произведениям восточнохристианского искусства. Уже разделение евангельских эпизодов на два самостоятельных цикла чудес и страстей указывает на связь со стенными росписями палестинских мартириев[27]. Немало палестинских черт находим мы и в иконографии таких сцен, как Исцеление бесноватого, Брак в Кане, Тайная вечеря, Жены-мироносицы у гроба[28]. В композициях преобладают фронтально поставленные фигуры, отчего взаимосвязь между отдельными композиционными звеньями остается слабо выраженной. При такой стилистической трактовке евангельских сцен последние приобретают характер вневременных событий, окруженных ореолом особой торжественности. Фигура Христа, обычно даваемая в несколько большем масштабе, уподобляется величавому иконному образу—строгому и неподвижному. Эти же черты свойственны фигурам Христа и Богоматери в нижнем поясе. Окруженные ангелами, они восседают 51
подобно императорской чете на роскошных, усыпанных драгоценными каменьями тронах. В их застылых позах есть немало от придворного церемониала. По-видимому, Теодориху нравилось это проникнутое духом иератизма искусство, напоминавшее то, что он мог наблюдать в юные годы при константинопольском дворе. Но отсюда было бы преждевременным делать вывод о прямом влиянии на работавших в Сант Аполлинаре Нуово мозаичистов образцов столичного мастерства. Равеннские мозаики эпохи Теодориха, с их упрощенным, даже несколько примитивным строем форм, в гораздо большей степени тяготеют к памятникам Сирии и Палестины, чем к известным нам памятникам Константинополя, которые в силу их утонченности оставались готам чуждыми и непонятными.

Новую страницу в истории Равенны открывает 540 год—год ее завоевания византийским полководцем Велисарием. С этого момента и вплоть до 751 года, когда Равенну захватили лангобарды, город прочно

входил в состав Византийской империи. При таком положении вещей естественно было бы ожидать появления в Равенне греческих мастеров. Однако этого как раз не случилось. По всей видимости, местные мастерские мозаичистов были настолько крепкими, что византийские чиновники и духовенство предпочитали пользоваться их услугами, нежели приглашать мастеров из-за моря. В лучшем случае может идти речь лишь об использовании равеннскими художниками византийских образцов (миниатюр, изделий из слоновой кости) в качестве предметов для подражания. Но ни в одной равеннской мозаике VI века нельзя опознать руку византийского мастера. Поэтому так беспочвенны неоднократно высказывавшиеся гипотезы о приглашении в Равенну многочисленных артелей византийских мозаичистов[29]. Еще более бездоказательны утверждения, будто византийское искусство впервые пришло на смену равеннскому в мозаиках Сан Витале[30]. И в данном случае мы имеем дело с равеннским искусством, хотя и находившимся под сильным византийским влиянием. В двух других равеннских памятниках пятого десятилетия VI века (Сант Аполлинаре ин Классе и Сан Микеле ин Аффричиско) местные традиции не только господствуют, но и претерпевают ряд таких изменений, которые можно рассматривать как дальнейшее развитие наметившихся уже в мозаиках эпохи Теодориха стилистических сдвигов.

Церковь Сан Витале[31] представляет из себя восьмиугольный мартирий византийского типа, близкий к церкви Сергия и Вакха в Константинополе. Она была заложена еще при епископе Экклесии (521–532), но построена между 538 и 545 годами. По-видимому, все ее мозаики одновременны (546–547), и различие их стиля следует объяснять не тем, что они исполнены в разное время, а тем, что здесь работали разные мастера, к тому же использовавшие разные образцы. Церковь Сан Витале возведена на средства богатого банкира Юлиана Аргентария, которого теперь склонны рассматривать как тайного агента Юстиниана, подготовившего захват Равенны Велисарием. Храм был торжественно освящен в 547 году епископом Максимианом (546–554), ставленником того же Юстиниана[32]. Этот некогда скромный диакон из Поло (Пула) в Истрии был направлен византийским императором в Равенну для проведения угодной ему религиозной политики. Максимиану пришлось преодолеть сильное сопротивление равеннцев, симпатии которых он в конце концов завоевал богатыми дарами и постройкой многочисленных церквей.

Попадая в Сан Витале, сразу оцениваешь специфические свойства мозаики, которая лишь здесь понастоящему раскрывает таящиеся в ней красоты. Мозаика на гладких поверхностях (например, на стенах базилик) никогда не смотрится так, как на изогнутых (на арках, сводах, конхах, парусах и тромпах). Только тут она обретает полноценное эстетическое значение, поскольку размещенные под различными углами кубики смальты начинают искриться и переливаться различными оттенками. Это как раз и можно наблюдать в интерьере Сан Витале. Центральное подкупольное пространство охвачено восемью высокими арками. Через одну из них открывается пресбитерий, семь других заключают экседры и разделены на два этажа колоннами и аркадами. Большое главное помещение воспринимается в потоках света, который льется из окон купола и арочных проемов галерей. Лучи света, идущие в разных направлениях, дематериализуют мозаику, заставляя загораться неземным блеском ее поверхность. Под влиянием неравномерного освещения краски мозаичной палитры приобретают такое богатство и разнообразие оттенков, которое тщетно было бы искать в мозаиках, освещенных ровным рассеянным либо прямым и слишком ярким светом. Для верного художественного восприятия мозаика нуждается в таинственном, мерцающем освещении. Недаром она так хорошо сочетается с горящими свечами. И мозаики Сан Витале дают нам почувствовать очарование того вида монументальной живописи, который был излюбленным в раннехристианских и византийских храмах и который представлен в наше время лишь несколькими случайно сохранившимися памятниками.

В Сан Витале мозаика украшает апсиду и арку, свод и стены пресбитерия (вимы). В конхе апсиды представлен восседающий на сфере земной Христос Еммануил. Левой рукой он опирается о свиток, скреплен- 52
ный семью печатями, а правой рукой протягивает венец мученической славы св. Виталию, которого ему представляет ангел. Другой ангел встречает епископа Экклесия, несущего в дар модель основанной им церкви. Из скалистой почвы, усеянной лилиями, вытекают четыре тайных реки, которые символизируют четыре Евангелия. Подчеркнуто симметричная композиция и яркие, напоминающие драгоценные эмалевые сплавы краски (зеленая, голубая, синяя, фиолетовая, белая в сочетании с золотом) придают всему изображению особо торжественный характер. Мозаика конхи является одной из самых тонких по исполнению. Здесь работали опытные мастера, знавшие византийское искусство в его столичных вариантах.

Гораздо грубее, но по-своему экспрессивнее мозаики пресбитерия, принадлежащие другим художникам, чье творчество более крепко связано с местными традициями. Эти мозаики имеют сложное символическое содержание, в основе которого лежит идея о жертвенной природе Христа. Поэтому здесь, в соответствии с литургией, акцент поставлен на ветхозаветных изображениях, намекающих на крестную смерть Христа и на таинство евхаристии. На своде зритель видит медальон с мистическим Агнцем, который поддерживают четыре ангела, а на стенах парящих ангелов, несущих медальоны с крестами, Гостеприимство Авраама 53
(наглядная демонстрация отрицавшегося арианами равенства Сына Божьего лицам св. Троицы)[33], Жертвоприношения Авраама, Авеля и Мельхиседека (ветхозаветные прообразы крестной смерти Христа и

его священнического сана), фигуры пророков Иеремии и Исаии (ветхозаветные прообразы евангелистов)[34] и три сцены из жизни Моисея: Моисей получает законы, Неопалимая купина на горе Хорив и Моисей пасет стада своего тестя Иетра (теологи рассматривали Моисея как образ и подобие Христа). Тройные арочные проемы верхней галереи фланкированы, по две с каждой стороны, изображениями четырех евангелистов и находящимися над ними их символами (евангелисты здесь введены как авторы повествования об евангельских событиях и как распространители христианского учения). На входной арке размещены медальоны с полуфигурами Христа, двенадцати апостолов и сыновей св. Виталия святых Гервасия и Протасия. Наконец, на триумфальной арке представлены два летящих ангела, которые несут медальон с крестом, и два града: Иерусалим и Вифлеем.

Мозаики пресбитерия, частично пострадавшие от грубых реставраций, несколько выпадают из рамок равеннского искусства своей нарочито сложной символикой, которую, как известно, высоко ценили в Константинополе. Возможно, иконографическая программа этих мозаик восходит к византийским источникам. Но по стилю и характеру выполнения— смелому, экспрессивному и в то же время несколько грубоватому—мозаики неотделимы от художественной культуры Равенны. И в них дает о себе знать упрощение формы и цветовых соотношений. Однако мозаикам пресбитерия присущи сила и непосредственность выражения, что во многом компенсирует примитивность технических приемов. Особенно примечательна трактовка скалистого пейзажа, уступы которого, похожие на обломки кристалла, окрашены в яркие голубые, желтые, зеленые, лиловые и пурпуровые тона и местами тронуты золотом. На расстоянии эти краски выявляют объем блоков, вблизи же они воспринимаются в виде ослепительно яркого ковра, чарующего глаз красотою самых неожиданных цветовых сочетаний, которые странным образом напоминают украшенные эмалями варварские изделия из золота.

Особое место среди мозаик Сан Витале занимают портреты Юстиниана и Феодоры, размещенные на боковых стенах апсиды, по сторонам от окон. Для их исполнения были выбраны, по-видимому, лучшие из равеннских мастеров, которым дали столичные образцы. Это должны были быть царские портреты, рассылавшиеся в провинции Византийской империи для копирования. Такие портреты обычно включали в себя фигуры императора и императрицы с ближайшей свитой. В Равенну могли попасть и другого типа композиционные схемы, применявшиеся при изображении императорской четы во время торжественных выходов, когда она приносила драгоценные дары какой-нибудь церкви. Перед равеннскими мозаичистами стояла трудная задача: создать на основе таких столичных образцов оригинальные композиции, которые передавали бы вымышленные исторические события, никогда не находившие себе места в действительности. И они неплохо справились с этой непривычной для них задачей.

Юстиниан изображен приносящим в дар церкви тяжелую золотую чашу. Он представлен, как и все другие, в строгой фронтальной позе. Голова его, 54–56
увенчанная диадемой, окружена нимбом. Так как царь обычно снимал диадему при входе в нарфик, где его встречало духовенство, есть основание полагать, что на мозаике запечатлен момент, когда процессия еще не вошла в церковь. Справа от Юстиниана стоят двое придворных в патрицианских одеждах—это, вероятно, известный византийский полководец Велисарий и praepositus, один из высших чинов византийского двора (только он и патриарх имели право возлагать диадему на голову императора). Далее мы видим телохранителей, чьи фигуры полуприкрыты парадным щитом с монограммой Христа. За левым плечом Юстиниана виден пожилой человек в одежде сенатора, являющийся несомненным портретом (эту фигуру долгое время необоснованно принимали за изображение банкира Юлиана Аргентария). Часть композиции слева от Юстиниана заполнена фигурами епископа Максимиана с крестом в руке и двух диаконов, один из которых держит евангелие, а другой— кадило. Мозаичист допустил явный композиционный просчет, так как крайняя фигура едва уместилась на отведенном ей месте, и ее слегка вытянутая левая рука, как бы указывающая путь для процессии, перерезает поддерживающую кассетированное перекрытие колонну. В этом групповом портрете Юстиниан и Максимиан выступают как авторитарные представители светской (imperium) и церковной (sacerdotium) власти, причем первый облачен императорской potestas, а второй—епископской auctoritas. Поэтому их фигуры занимают доминирующее место. По той же причине над головой епископа красуется горделивая надпись: Maximianus. Роскошные одеяния дали возможность мозаичистам развернуть перед зрителем все ослепительное богатство их палитры—начиная от нежных белых и пурпуровых тонов и кончая ярко-зелеными и оранжево-красными. Особой тонкости исполнения они достигли в лицах четырех центральных фигур, набранных из более мелких кубиков. Это позволило им создать четыре великолепных по остроте характеристики портрета, в которых, несмотря на ярко выраженные индивидуальные черты, есть и нечто общее: особая строгость выражения и печать глубокой убежденности.

Еще тоньше по колориту другой групповой портрет, изображающий императрицу Феодору и ее свиту. Феодора стоит в нарфике, собираясь пройти 57–60
через дверь на лестницу, ведущую на женскую половину галереи (matroneum). В руках она держит золотую чашу, на ее голове, окруженной нимбом, роскошная диадема, на плечах тяжелое ожерелье. На подоле хламиды императрицы вышиты золотые фигуры трех несущих дары волхвов, намекающие на приношение Феодоры. Для большей торжественно-

сти фигура императрицы обрамлена нишей с конхой, которую А. Альфёльди склонен рассматривать как «нишу прославления» (Glorifikationsnische)[35]. Перед Феодорой шествуют два телохранителя, один из которых отодвигает завесу перед дверью, а другой стоит совершенно неподвижно, скрыв руку под хламидой. За Феодорой следует группа придворных дам, возглавляемая дочерью и супругой полководца Велисария. И здесь роскошные византийские одеяния дали мозаичистам повод блеснуть изысканными колористическими решениями. Особенно красивы краски на трех центральных женских фигурах. Их лица набраны из более мелких и более разнообразных по форме кубиков, что облегчило передачу портретного сходства. Лица остальных придворных дам, как и лица стражи в мозаике с Юстинианом, носят стереотипный характер и мало выразительны. В них высокое искусство уступает место ремеслу и рутине.

Мозаики Сан Витале, выполненные в одно время, но разными мастерами, наглядно свидетельствуют о том, насколько богатыми кадрами художников обладала Равенна еще в середине VI века. Об этом же говорят и мозаики Сант Аполлинаре ин Классе и Сан Микеле ин Аффричиско, в которых, однако, сильнее дают о себе знать местные равеннские черты и где уже ясно чувствуется начинающийся упадок монументальной живописи Равенны.

Церковь Сант Аполлинаре ин Классе была начата постройкой при архиепископе Урсицине (533–536) и освящена 9 мая 549 года архиепископом Максимианом[36]. И эту постройку финансировал Юлиан Арген-
61 тарий. Сохранившиеся мозаики относятся к различным эпохам: к середине VI века принадлежат композиция конхи, четыре фигуры епископов между окнами апсиды и две пальмы и две фигуры архангелов на триумфальной арке, ко второй половине VII века — Передача привилегий Константином IV архиепископу Репарату и Жертвоприношения Авеля, Мельхиседека и Авраама по краям апсиды, к IX веку — украшающие верхнюю часть триумфальной арки медальон с полуфигурой Христа между четырьмя символами евангелистов и символизирующие апостолов двенадцать агнцев, выходящие из стен двух градов, Иерусалима и Вифлеема, к XI (?) веку — две полуфигуры апостолов в нижнем регистре триумфальной арки. Наиболее значительными являются мозаики середины VI века, которым присущи высокие декоративные качества.

Конху украшает необычная композиция. Здесь мы видим Преображение, которое дано в абстрактной редакции: фигура Христа заменена большим крестом, заключенным в медальон. По сторонам парят на облаках полуфигуры пророков Моисея и Илии, а наверху представлена Десница божья. Несколько ниже, посреди деревьев, изображены три агнца, символизирующие апостолов Петра, Иакова и Иоанна. Еще ниже, под медальоном с крестом, расположена монументальная фигура св. Аполлинария. Он стоит с воздетыми кверху руками, в позе оранта; с обеих сторон к нему подходят по шесть агнцев, это — двенадцать апостолов. Фигура Аполлинария и агнцы четкими силуэтами выделяются на светло-зеленом фоне пейзажа с рассаженными в два ряда деревьями. Здесь выбраны те породы деревьев (лавр, олива, пиния, кипарис), которые сохраняют свой зеленый убор круглый год. Тем самым пейзаж намекает на вечную жизнь мученика Аполлинария, чей триумф как бы перекликается с триумфом Христа, символизированного золотым крестом на синем, усыпанном звездами фоне. Отдельные элементы этой своеобразнейшей композиции восходят к декорациям палестинских мартириев. Но они объединяются здесь в композицию столь монументального размаха, что обретают в новом контексте новую жизнь.

Мастера, работавшие в Сант Аполлинаре ин Классе, близки тем мастерам, которые исполнили мозаики пресбитерия в Сан Витале. И у них мы наблюдаем тягу к упрощенным формам и к излишне ярким цветовым сочетаниям. Этому сопутствует снижение качества рисунка и вялая трактовка карнации, в которой заметно уменьшается количество тональных оттенков. В лицах и светлых одеждах мозаичисты все чаще прибегают к мрамору, что приводит к оплощению форм. Особенно ясно это сказывается на фигурах епископов Севера, Экклесия, Урса и Урсицина, в меньшей степени на фигурах архангелов, выполненных более одаренным мастером.

Около середины VI века в Равенне были созданы еще два памятника мозаического искусства: погибшая мозаика апсиды Санта Агата Маджоре (восседающий на троне между двумя ангелами Христос)[37] и искаженные до неузнаваемости рядом повторных реставраций мозаики церкви Сан Микеле ин Аффричиско, перенесенные в 1851 году в Берлин, где они теперь выставлены[38]. Заново реставрированные в 1951–1952 годах, мозаики дают представление лишь об их первоначальной иконографической схеме.

Церковь Сан Микеле ин Аффричиско была основана в 545 году вездесущим Юлианом Аргентарием вместе с его зятем Бакауда и освящена в 547 году архиепископом Максимианом. Конху апсиды украшает фигура стоящего между двумя ангелами Христа. Правой рукой Христос опирается на крест, в левой — держит раскрытую книгу с надписями: Qui videt Me, videt et Patrem и Ego et Pater unum sumus. Эти слова из Евангелия от Иоанна (XIV,9 и X,30) использовались противниками арианской ереси как один из главных аргументов в пользу доказательства равенства Бога-Отца и Сына. Поэтому они более чем уместны на мозаике, возникшей вскоре после изгнания вестготов из Равенны. Христос здесь выступает в образе победителя и триумфатора. Почва усеяна белыми лилиями, символизирующими невинные души, и красными цветами, символизирующими кровь мучеников, пролитую за Христа. По краю конхи идет декоративный пояс с изображениями Агнца (новый) и двенадцати голубей, которые символизируют апостолов. На триумфальной арке запечатлено апокалипсиче-

ское видение: сидящий на троне Христос (новый) между архангелами Рафаилом и Уриилом и шестью трубящими ангелами (все фигуры справа новые). Ниже находились несохранившиеся изображения святых врачей Косьмы и Дамиана, чей культ был занесен в Равенну из Константинополя (им приписывалось чудесное исцеление Юстиниана от смертельной болезни). В этих мозаиках бросается в глаза усиление догматического начала, что нельзя не поставить в связь с воздействием византийской иконографии. Но стиль мозаик чисто местный. Даже учитывая позднейшие искажения и доделки, приходится все же признать, что здесь подвизались мало искушенные мастера, работавшие в довольно примитивной манере.

Как уже отмечалось, при епископе Аньелло (556–570) были переделаны мозаики Сант Аполлинаре Нуово, когда сюда введены две фризовые композиции с процессиями святых мучеников и мучениц. Эти новые мозаики, неоднократно получавшие преувеличенно высокую художественную оценку, в действительности свидетельствуют о нарастающем упадке мозаического искусства Равенны. Несмотря на то, что мученицы облачены в роскошные одеяния византийских патрицианок, их фигуры кажутся скучными и однообразными. В трактовке лиц, мотивов движения, силуэтов есть нечто стереотипное. Еще схематичнее фигуры мучеников. Их лица лишены всякой индивидуальной окраски, одеяния ложатся жесткими, мало ритмичными складками. Здесь наблюдается дальнейшее развитие тенденций, которые впервые наметились в мозаиках Арианского баптистерия.

Самые поздние из мозаик Равенны доиконоборческого периода — групповой портрет и Жертвоприношения Авеля, Мельхиседека и Авраама в Сант Аполлинаре ин Классе. Обе эти мозаики свидетельствуют о явном творческом оскудении. Их композиции восходят к мозаикам Сан Витале, причем все здесь огрублено и оплощено. Групповой портрет, сильнейшим образом пострадавший от времени и почти наполовину дописанный темперой, изображает византийского императора Константина IV Погоната с братьями Ираклием и Тиверием; император передает привилегии архиепископу Репарату (671–677), около которого стоит другой известный поборник независимости равеннской церкви от Рима — архиепископ Мавр. Этот портрет, имевший чисто политические цели, не вносит ничего нового по сравнению с тем, что мы находим в известной мозаике из церкви Сан Витале.

В целом мозаики Равенны образуют довольно замкнутую стилистическую группу, хотя они и отразили различные периоды в истории города. Если в IV веке равеннское искусство тяготело к Риму и Милану, в V веке оно стало завоевывать себе самостоятельное место. С появлением вестготов начался процесс варваризации равеннской монументальной живописи, послуживший одной из причин ее сближения с художественной культурой Востока (Сирии и Палестины)[39]. С захватом Равенны византийцами в 540 году этот процесс был частично приостановлен. Но только частично, поскольку в дальнейшем он стал нарастать, что привело некогда славную школу к полному упадку.

Допуская сильные византийские влияния на равеннских художников в пятом десятилетии VI века, мы все же не должны их переоценивать. Равеннские мастера имели настолько большие и старые традиции, что они перенимали из Византии в гораздо большей мере иконографические типы, чем художественные приемы. Отголоски константинопольской живописи можно отметить лишь в Мавзолее Галлы Плацидии и в Сан Витале. Но и в данном случае приходится говорить скорее об отголосках, чем о непосредственной работе заезжих греческих мастеров (если только действительно один из них не принимал участия в исполнении мозаик Мавзолея). Все же остальные памятники Равенны лежат в стороне от путей развития константинопольской живописи. Это произведения местной школы со своим ярко выраженным местным колоритом.

Существует, однако, один памятник, обнаруживающий несомненные черты сходства с работами столичных мастеров. Хотя этот памятник дошел до нас не на почве Равенны, он связан с именем одного из ее популярнейших церковных деятелей — с именем архиепископа Максимиана. Это церковь Санта Мария Формоза в Пуле (Истрия). Она воздвигнута Максимианом в городе, где он долгое время был диаконом. От этой некогда огромной базилики и ее декорации уцелели только одна из двух крестообразных в плане капелл и два небольших мозаических фрагмента: головы Христа и неизвестного пожилого святого, 62
быть может апостола Петра[40]. Уже Дж. Галасси отмечал «исключительную тонкость» этих фрагментов, высказав, однако, малообоснованное предположение о принадлежности их тем мастерам, которые работали в Сан Витале. Действительно, лицо Христа полно такого благородства и так мягко вылеплено, что невольно вспоминаются головы ΔYNAMIC из церкви Успения в Никее и ангела из церкви св. Николая в Константинополе. В равеннских мозаиках VI века тщетно было бы искать столь же импрессионистическую трактовку формы, поскольку Равенна решительно порвала к этому времени с эллинистической традицией. По-видимому, мозаики в Пуле выполнены греческими мастерами, обращение к которым было более чем естественно со стороны ставленника Юстиниана, верного проводника византийской политики. Если в самой Равенне Максимиан имел полную возможность использовать местных мастеров, которых он снабжал столичными образцами, то на его родине была совсем иная ситуация, заставившая его пригласить художников из Византии. Конечно, он мог пригласить и равеннских мастеров, однако по неизвестным причинам этого не произошло, почему мозаические фрагменты в Пуле занимают совсем обособленное место.

Если мозаики Равенны образуют четко выраженную локальную группу, то это еще не означает, что они стоят особняком. Существует несколько памятников, которые обнаруживают с ними немалое стилистическое сходство. Один из этих памятников находится в Порече (Истрия, Югославия), два других — на острове Кипр и на горе Синай.

Мозаики базилики в Порече[41] украшают апсиду,
63–65 триумфальную арку и боковые апсидки (восседающая на троне Богоматерь с младенцем между двумя ангелами, святыми и заказчиками в конхе, фигуры архангела Гавриила, Крестителя и св. Захарии между окнами апсиды, Благовещение и Посещение Марией Елизаветы по сторонам от окон, медальоны с Агнцем и полуфигурами мучениц на своде триумфальной арки, восседающий на сфере Христос между двенадцатью стоящими апостолами на самой триумфальной арке, наконец Христос Еммануил, коронующий Косьму и Дамиана и равеннских епископов Урса и Севера в боковых апсидках). Мозаики возникли при епископе Евфрасии, около середины VI века. Они являются, скорее всего, работой пришлых равеннских мастеров, использовавших и местные силы, чем объясняется их архаический стиль. Формы грузные, рисунок резкий, краски тяжелые. Но отдельным фигурам нельзя отказать в экспрессии, которая сродни образам сирийского искусства. Особенно выразительны суровые лица архидиакона Клавдия и епископа Евфрасия, напоминающие поздние фаюмские портреты. Индивидуальные характеристики, столь острые в мозаиках Сан Витале, подменены здесь совершенно одинаковой трактовкой лиц. Около архидиакона Клавдия представлен его маленький сын, несущий две больших свечи. Эта детская фигурка вносит в торжественную композицию конхи несколько необычный оттенок простодушия.

Несомненное сходство с равеннскими памятниками первой половины VI века обнаруживают мозаики церкви Панагии Канакарии в деревне Литранкоми на Кипре[42], дающие представление о тех архаических восточных образцах, которые находили порою немалый отклик у равеннских мастеров. В конхе апсиды представлена Богоматерь на троне (голова полностью утрачена). Она придерживает сидящего на ее
66 коленях Христа. Обе фигуры даны в строгих фронтальных позах. По сторонам стоят два ангела, чьи изображения пострадали от времени. Примечательной иконографической деталью мозаики является мандорла, обычная для Христа и необычная для Богоматери. По-видимому, сияние было перенесено с Христа на Марию с целью подчеркнуть, что она истинная Матерь Божия. Тем самым утверждалась непреложность догмы о божественности ее Сына с момента его рождения. По своду триумфальной арки расположены тринадцать медальонов с полуфигурами Христа
67 и апостолов (уцелело десять медальонов). По характеру довольно жесткого выполнения, с преобладанием тяжелых линий, они напоминают медальоны с бюстами апостолов и святых в Архиепископской капелле и Сан Витале в Равенне. Авторами мозаик Панагии Канакарии, возникших не позднее середины VI века, были, вероятнее всего, сирийские мастера.

К сиро-палестинскому кругу памятников приближаются и мозаики монастыря св. Екатерины на Синае 68–71
(около 565/566)[43]. В конхе апсиды дано полное экспрессии Преображение, по краям которого расположены медальоны с полуфигурами апостолов и пророков. На триумфальной арке дважды представлен Моисей (слева — стоящий перед Неопалимой купиной, справа — получающий на Синае законы), а также два летящих ангела по сторонам от медальона с Агнцем и два медальона с полуфигурами Предтечи и Марии. Сцены из жизни Моисея имеют здесь то же символическое значение, как и в мозаиках пресбитерия Сан Витале. Кроме того, они намекают на местоположение монастыря (именно на горе Синай Моисей получил скрижали завета) и на легенду о его построении (монастырь был якобы возведен на месте чудом горевшего кустарника). Вероятно, в VII веке мозаическая декорация апсиды была дополнена двумя изображениями, которые выполнены в технике энкаустики на мраморной облицовке алтарных столбов: Жертвоприношением Авраама и Жертвоприношением Иеффая. Мозаики находятся в превосходном состоянии сохранности. Работавшие здесь мастера были далеко не первоклассными, их художественный язык отмечен печатью архаизма, но ему нельзя отказать в силе эмоционального выражения. Если мозаики, как полагает К. Вейцман, выполнены мастерами, присланными Юстинианом, то последние вряд ли вышли из придворной школы. Во всяком случае, в их искусстве классическая традиция не играет уже существенной роли.

В связи с мозаиками Равенны, Пореча, Панагии Канакарии и Синая возникает одна интересная проблема. Нельзя ли связать стиль этих мозаик, во многом перекликающийся со стилем миниатюр таких рукописей, как Венский Генезис, фрагмент Синопского Евангелия и кодекс из Россано, непосредственно с Константинополем? К этому склоняется Э. Китцингер[44], полагающий, что новый «radically abstract style» сложился на почве Константинополя во второй половине VI века и что уже отсюда он распространился на периферию. Между тем этот стиль гораздо раньше начал складываться на периферии, где было более сильным влияние народного искусства и быстрее шел процесс варваризации. И уже с периферии (главным образом из Малой Азии, Сирии и Палестины) он стал просачиваться в столицу Византийской империи, натолкнувшись здесь на стойкое сопротивление искусства, глубоко коренившегося в эллинистических традициях. Поэтому, не отрицая возможности существования в Константинополе различных художественных течений, мы все же считаем, что ведущим было классицизирующее направление и что именно оно задавало тон и в VI и VII веках. А если говорить о константинопольской *придворной* школе, то все вышеупомянутые мозаики, конечно,

выпадают из ее рамок, тяготея к кругу малоазийских и сиро-палестинских памятников.

На основе дошедших до нас образцов монументальной живописи трудно составить представление о системе декорации храмов в VI–VII веках. Ни одной *полной* мозаической или фресковой росписи этого времени не сохранилось. Уцелели отдельные, разрозненные части росписей (чаще всего в апсидах). Поэтому так важно ознакомиться со всеми имеющимися материалами, сколь бы фрагментарны они ни были. Известную помощь могут здесь оказать остатки фресок в Красной церкви в Перуштице (окрестности Пловдива, Болгария), в епископской церкви в Стоби (неподалеку от Прилепа, Югославия), в ряде армянских храмов, а также остатки грузинской мозаики в Цроми.

Так называемая Красная церковь в Перуштице[45] представляла из себя в плане тетраконх с обходной галереей и двумя нарфиками. От этой примечательной постройки сохранились лишь части стен северной стороны с незначительными фрагментами фресок. В северной апсиде (как, вероятно, и в южной) были написаны сцены из детства Христа, которые шли в виде двух регистров, причем они не были заключены в рамочки, а развертывались перед зрителем наподобие свитка. На основе уцелевших фрагментов опознаются Поклонение волхвов, Бегство в Египет, Избиение младенцев (с фигурами Ирода и укрывающейся в скале Елизаветы с сыном), Убиение Захарии и Явление ангела Захарии. На северном своде обнаружены медальоны с тремя ветхозаветными сценами (Моисей на горе Хорив, Моисей получает законы и Даниил во рву львином), из чего явствует, что ветхозаветный цикл развертывался здесь параллельно с новозаветным. На своде прямоугольного помещения (жертвенника?) слева от восточной апсиды открыты фигуры двух ангелов, поддерживающих медальон с Агнцем. Наконец в северо-западной части храма имеются остатки сцены из житийного цикла неизвестного мученика либо апостола Павла. На подпружных арках шли медальоны с полуфигурами ангелов. Таким образом, иконография росписи церкви была сложной и включала в себя сцены из Ветхого и Нового Завета, а также агиографический цикл. А.Н. Грабар, основываясь на постановлении Константинопольского собора от 692 года, запрещавшем изображение Христа в виде агнца, датировал фрески Красной церкви VII веком и приписал их константинопольской школе[46]. Если первый вывод не вызывает сомнений, то второй представляется малоубедительным. Не говоря уже о том, что при такой плохой сохранности фресок почти невозможны суждения об их принадлежности к той или иной школе, против Константинополя говорят жесткая линейная трактовка лиц и замена имени ZAXAPIA испорченным CAXAPIA (как в 18-й капелле в Бауите).

Остатки живописи найдены также при раскопках епископской церкви в Стоби[47]. В свое время апсиду украшала мозаика, которая не сохранилась, а стены корабля были расписаны фресками. Обломки фресок дают основание думать, что по низу шла панель с draperies simulées, а выше располагались фронтально поставленные фигуры святых. Наибольшее количество фресковых фрагментов обнаружено при раскопках нарфика, причем выявилось, что нижняя часть стен имела расписную панель, имитировавшую мраморную облицовку с интарсией (типа той, которая сохранилась в Порече). Здесь же находились фигуры святых и многофигурные композиции, но ни одно из этих изображений не удалось уточнить. Стиль уцелевших фресок характеризуется примитивностью форм при одновременной смелой живописной лепке лиц. Большие глаза, мясистые носы, резкие контрасты света и тени—все придает лицам пронзительное выражение, которое так часто встречается в миниатюрах Венского Генезиса и Россанского пурпурного кодекса. Фрески епископской церкви в Стоби, возникшие не позже VII века, бросают свет на искусство периферии Византийской империи, далекое по своим эстетическим установкам от Константинополя и питавшееся местными народными источниками.

С периферией связаны и ранние памятники Армении и Грузии. В борьбе с персами и арабами Византия стремилась как можно дальше выдвинуть свои форпосты на Восток, чем отчасти объясняется ее энергичная военная экспансия в Армении и Грузии, к которым византийские цари проявляли повышенный интерес, неоднократно подчиняя их своей власти.

Армения, уже с III века начавшая приобщаться к христианству, в начале V века выработала свой алфавит. В это время была переведена на армянский язык Библия, причем перевод благодаря своей точности и ясности справедливо заслужил название «царицы переводов». На ранних этапах развития армянское искусство тяготело к Палестине, Сирии, Каппадокии и сасанидскому Ирану. От Палестины и Сирии Армения унаследовала развитую иконографию, от Ирана—многие орнаментальные мотивы. Хотя монофиситская церковь не запрещала украшать храмы изображениями, однако в борьбе с халкедонитской церковью она избегала применять то, что поддерживали халкедониты. Но сторонников халкедонитства или унии с ним в Армении было немало. И, как теперь выясняется, далеко не во всех армянских храмах отсутствовала фигурная живопись.

Уже в IV–VI веках армянские храмы расписывались, о чем свидетельствуют незначительные фрагменты грунтов, уцелевшие на стенах ряда церквей этого времени (Манаскерт, Текор, Ереруйк). Но лишь от VII века дошли такие остатки фресок, которые дают представление о характере и стиле изображений. К их числу принадлежат фрагменты стенной росписи в маленькой церкви монастыря Лмбат (ноги Христа и подножие трона, покоящегося на радуге, два помещенных между пылающими колесами тетраморфа и два серафима по краям в конхе апсиды, два конных воина на восточной стене по сторонам

апсиды), в большом храме в Талине (остатки аналогичной композиции и десять медальонов с полуфигурами святых в апсиде, одиннадцать таких же медальонов на своде триумфальной арки, Вход в Иерусалим на южной стене вимы, фигуры шести святых над входом в южную апсиду, два всадника на западных столбах), в церкви близ селения Кош (остатки аналогичной композиции в конхе апсиды), в храме в Аруче, возведенном в 60-х годах VII века (нижняя часть стоящей фигуры Христа со свитком в левой руке и остатки одежды одного из двух ангелов в конхе и шесть фигур апостолов на северной стороне апсиды), в соборе в Артике (остатки нижних краев одежды и ног апостолов в восточной апсиде), в церкви Зоравор близ селения Егвард (остатки больших орнаментальных композиций в полукружиях апсид)[48]. На основе этих материалов можно сделать вывод, что в армянских храмах VII века применялась и фигурная и орнаментальная живопись.

Излюбленной темой при украшении апсид ранних армянских храмов было Вознесение, даваемое в весьма своеобразной редакции, обогащенной заимствованиями из пророчеств Исаии и Иезекииля и из Апокалипсиса[49]. При такой трактовке сцена Вознесения утрачивает исторический характер и превращается в торжественное богоявление, где представленный в сиянии Христос, сидящий на троне либо стоящий со свитком в руках, окружается огненными колесами, тетраморфами и персонификациями солнца и луны. В соответствии с подчеркнуто репрезентативным началом всей сцены апостолы превращаются из охваченных беспокойным движением свидетелей вознесения в неподвижно стоящих святых, изображенных в строгих фронтальных позах (как на фреске 17-й капеллы в Бауите). Ядро этой композиции восходит к античным источникам (апофеоз обожествленного императора, прославлявший его aeternitas). Иконографический тип Вознесения сложился вероятнее всего в Палестине (недаром он так часто встречается на палестинских ампулах)[50] и уже отсюда был занесен в Египет (росписи 17, 45 и 51-й капелл в Бауите) и Сирию (миниатюра Евангелия Рабулы). По-видимому, из Сирии он проник в Армению и Грузию, сделавшись здесь одной из популярнейших тем при украшении апсид.

Армянские фрески написаны на очень тонком грунте (от 2 до 5 мм), положенном прямо на тесаный камень. Этим и объясняется их недолговечность. Среди уцелевших фрагментов одними из самых примечательных являются изображения тетраморфов в Лмбате, чьим ликам присуще выражение большой духовной силы[51]. Манера письма решительная и волевая, тяжелые, энергичные линии проведены смелой рукой, в палитре преобладают зеленые, белые и коричневато-красные тона различных оттенков — от вялого светло-розового до густо-бархатистого, почти черного. Здесь, как и в других армянских храмах, подвизались несомненно местные мастера. Один из них, Степанос, оставил свою подпись в Аруче.

Ранние армянские росписи позволяют приписать армянским же мастерам четыре миниатюры, вмонтированные в Эчмиадзинское Евангелие 989 года (Матенадаран в Ереване, 2374, л. 228–229: Благовещение, Поклонение волхвов, Крещение и Благовестие Захарии), которые Й. Стржиговский отдавал сирийскому художнику VI века[52]. Даже если мы имеем здесь переработки сирийских прототипов, в этих миниатюрах так много схожего с армянскими фресками VII века, что их приходится объединять в одну стилистическую группу, как верно было подмечено Л. А. Дурново[53].

В Грузии, как и в Армении, долгое время преобладало монофиситское течение (в восточной Грузии — до конца VI века). Втянутая в борьбу за экономическое и политическое господство на Востоке между Византией и сасанидским Ираном, Грузия принуждена была переменить, после побед императора Ираклия, свою политическую ориентацию. Примкнув к Византии, она порвала с армянской церковью и признала для себя обязательными решения Халкедонского собора. Это создало благоприятные предпосылки для развития грузинской монументальной живописи. Уже малый храм Джвари, датируемый серединой VI века, имел в конхе апсиды мозаику (не сохранилась). Остатки мозаики и подготовительного рисунка к ней обнаружены также в конхе храма в Цроми[54]. Эти мозаические фрагменты, ныне хранящиеся в Музее грузинского искусства в Тбилиси, дали основание Я. И. Смирнову реконструировать утраченную композицию.

По мнению Я. И. Смирнова, с которым согласился Ш. Я. Амиранашвили, в конхе цромского храма было представлено Даяние закона (Traditio legis). К стоявшему со свитком Христу якобы подходили с обеих сторон апостолы Петр и Павел. Не говоря уже о том, что подобный сюжет стоял бы совершенно особняком как в армянской, так и грузинской живописи, его наличие легко опровергается остатками подготовительной прориси, которые видел в 1917 году Д. П. Гордеев. Он отметил у боковых фигур следы высоко поднятых крыльев и отождествил эти фигуры с ангелами. Фрагменты армянских фресок VII века дают основание по-иному восстановить мозаику конхи. Здесь был изображен сокращенный извод Вознесения: к Христу, как на сирийской миниатюре из Евангелия Рабулы и на армянской фреске из храма в Аруче, подходили с обеих сторон ангелы. Надпись на свитке Христа — «Я свет миру, Я есмь воскресенье и жизнь; верующий в Меня если и умрет, оживет», — представляющая вольную композицию из двух глав Евангелия от Иоанна (VIII, 12 и XI, 25), полностью подтверждает такую реконструкцию. При отсутствии фигур Богоматери и апостолов Вознесение утрачивало характер исторического происшествия, уподобляясь величественному богоявлению. Наиболее вероятным временем возникновения мозаики в Цроми следует считать VII век, на который указывают палеографические особенности грузинской надписи на свитке.

Если после произведений монументального искусства обращаешься к памятникам станковой живописи, приходится сразу констатировать художественную незначительность большинства дошедших до нас икон VI–VII веков. За единичными исключениями они дают слабое представление о живописи этого времени. А как раз вторая половина VI века и VII век были эпохой подъема иконопочитания, когда изготовлялось огромное количество икон[55].

При враждебном отношении ранних христиан к идолопоклонству почитание икон на первых этапах развития новой религии исключалось. Но эллинизация христианских общин и широкое проникновение языческих элементов в христианскую религию подготовили исподволь почву для поклонения иконам[56]. Этому содействовал и широко распространенный обычай поклоняться портретам императоров. Когда христианство сделалось господствующей, государственной религией, его деятели не могли, естественно, отказаться от такого могущественного средства идеологического воздействия на массовое сознание как изобразительное искусство. Первыми об этом заговорили каппадокийские отцы церкви (вторая половина IV века). Григорий Нисский делает еще один шаг вперед: он усматривает в изображении Жертвоприношения Авраама источник эмоциональных переживаний[57]. Теория образа как средства приближения человека к богу была разработана уже апологетами языческого искусства (Платон, Дион Хрисостом, Олимпиодор, Порфирий), и христианским писателям оставалось ее лишь перенять, что они и сделали в IV веке. К концу V столетия эта теория получила дальнейшее развитие у псевдо-Дионисия. Лейтмотивом были два соображения: раз бог создал человека по своему подобию и раз Христос воплотился в человека, следовательно Христа можно изображать. Эти мысли, от которых позднее отправлялись Иоанн Дамаскин и Феодор Студит, давали оправдание тому, что властно диктовала сама жизнь. Коль скоро приобщавшиеся к христианству широкие народные массы начали стихийно почитать иконы, христианской церкви стало уже невозможно игнорировать это явление. Простым людям было трудно верить в то, что они не видели, и они первыми стали наделять магической силой образы христианской иконографии. Вероятно, низовой процесс особенно интенсивно протекал на протяжении V века.

Трудно сказать, где ранее всего началось иконопочитание и что изображалось на древнейших иконах. Многое говорит за то, что это были Египет, Палестина и Сирия и что первыми стали почитать иконы с изображениями столпников, мучеников и епископов. Вступавшие на кафедру епископы имели право вывешивать свои портреты[58]. Антиохийцы изготовляли портреты популярного епископа—мученика Мелетия—уже в IV веке[59]. Постепенно стали получать распространение также иконы Христа, Богоматери и различных святых. Однако это был медленный процесс, и, как доказали исследования (в первую очередь работы А.Н. Грабара), культу икон долгое время предшествовал культ реликвий. И лишь со второй половины VI века икона сделалась неотъемлемым элементом христианского культа.

Быстрому подъему иконописи немало способствовало то обстоятельство, что после эпохи Юстиниана икона использовалась городами и армиями, особенно в военное время, в качестве амулета и пособника победы. Так как бурные политические и военные события обостряли у широких кругов населения чувство необеспеченности от опасностей, к иконам стали все чаще прибегать и как к средству индивидуального заступничества. Для оправдания культа икон церковь широко использовала философию неоплатонизма, в первую очередь писания псевдо-Дионисия. В 692 году Константинопольский собор принял постановление, не оставляющее места ни для каких кривотолков. Канон 82-й гласил, что Христа следует изображать в человеческом облике, или человеческой форме, «дабы мы могли ощутить через нее глубину унижения Бога-Слова и вспоминать о его жизни во плоти, о его страданиях и его смерти, и об искуплении, которое она принесла миру»[60]. Подобные решения порождали во многих кругах византийского общества настороженное к себе отношение. И хотя византийские императоры на данном этапе поддерживали иконопочитание, умело используя его в целях пропаганды идеи прямой преемственности власти царя от власти бога (особенно много в этом направлении сделали благочестивый Юстин II и Юстиниан II), сама художественная практика давала скрытым иконоборцам повод к оппозиции, на первых порах глухой и слабой. Но поскольку в иконописи сохранились живые связи с античным сенсуализмом, препятствовавшие кристаллизации спиритуалистических идеалов, постольку оппозиционные голоса становились все более громкими, что привело в конце концов, наряду с другими причинами, к вспышке иконоборчества.

Среди икон VI–VII веков лучшими по качеству являются иконы, выполненные в энкаустической технике, которая была унаследована христианскими художниками от античных. Несколько таких икон может быть отнесено еще к VI веку. Это Апостол
Петр[61] и Богоматерь с младенцем и святыми Феодо- 72 73
ром и Георгием[62] в монастыре св. Екатерины на
Синае, а также Богоматерь с младенцем и Иоанн 74 75
Предтеча в Музее западного и восточного искусства в Киеве[63]. Все эти вещи написаны в свободной, живописной манере. В трактовке сочных форм чувствуется живая связь с античным искусством. На синайских иконах позади фигур изображены ниши, имитирующие алтарные апсиды, так что иконный образ не отрывается от реального архитектурного окружения. Икона Богоматери и святых Феодора и Георгия была, возможно, навеяна монументальной композицией, украшавшей конху апсиды. Но то, что в церкви было развернуто вширь, на иконе заключено в узкий прямоугольник. Высокое качество письма и чисто византийские одеяния святых склоняют приписывать

синайскую икону константинопольской школе. С этой же школой, вероятно, связаны очень близкая к ней по стилю икона Богоматери в Киеве и икона Апостола Петра на Синае. Икона Предтечи занимает обособленное место. Она выделяется своим реализмом. Особенно выразительно лицо Предтечи, передающее тип восточного анахорета. Не исключено, что это работа александрийского мастера.

Остальные энкаустические иконы датируются более поздним временем, причем они сильно уступают в качестве иконам VI века. Это Сергий и Вакх и неизвестные Мученик и мученица в Музее западного и восточного искусства в Киеве[64], а также Христос Еммануил[65], фрагменты Вознесения, фигура неизвестного святого, св. Феодор, Христос с портретом донатора, Богоматерь, Явление Христа женам-мироносицам и Три отрока в пещи огненной на Синае[66]. Все это малозначительные вещи, интересные лишь в иконографическом плане. Большинство тяготеет к памятникам сиро-палестинского круга. Положение фигур нарочито фронтально, рисунок грубый, краски резкие. Лучшими из этой группы икон являются Сергий и Вакх и Христос Еммануил, написанные, возможно, сирийскими мастерами. Обе иконы исполнены, вероятно, в конце VII–первой четверти VIII века.

Среди ранних произведений станковой живописи, выполненных в темперной технике, нет ни одного, которое могло бы равняться по качеству с лучшими энкаустическими иконами. Часть из них, как, например, крыло алтаря с неизвестной святой и св. Феодором и Епископ Авраам в Берлине (VI век), Христос и Епископ Мина в Лувре (VI век), крышки переплета с фигурами евангелистов в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне (VII век), палитра художника Феодора с изображением Богоматери в Берлине (VI–VII века) и створка диптиха с полуфигурами святых Афанасия и Василия в монастыре св. Екатерины на Синае (VI век)[67], происходит из Египта и выполнена в примитивном коптском стиле. Другая часть стоит под бесспорным сирийским влиянием, что позволяет отнести эту группу памятников к сирийскому кругу. Сюда принадлежат фрагмент триптиха с Рождеством и Крещением в Музее изобразительных искусств в Москве (начало VII века)[68], расписная крышка реликвария с пятью евангельскими сценами в Museo Sacro в Ватикане (VII век)[69] и фрагмент с изображениями Рождества Христова, Сретения, Вознесения и Сошествия св. Духа в монастыре св. Екатерины на Синае (VII век)[70]. Иконография всех этих евангельских сцен восходит к палестинским источникам, лишний раз свидетельствуя о том, насколько большую роль сыграла Палестина в сложении основных иконографических типов.

В группу византийских икон ни в коем случае нельзя включать три картины из Рима, которые связаны с Западом, а не Востоком. Это Мадонна дель Пантеон (в свое время она представляла стоящую Богоматерь с младенцем в типе Одигитрии)[71], сильно поврежденная Мадонна в Санта Франческа Романа (уцелели только лицо Марии и часть лица младенца)[72] и знаменитая Мадонна с ангелами в Санта Мария ин Трастевере[73]. Все три вещи выполнены в энкаустической технике, что отнюдь не может быть использовано в качестве доказательства их восточного происхождения. Характер лиц на иконах невизантийский, что же касается иконографического типа картины из Санта Мария ин Трастевере (Maria Regina), то он чисто римский. Иконы выполнены местными римскими мастерами: первая около 609 года, вторая в VII веке, а третья в начале VIII века (705–707).

Из обзора памятников VI–VII веков ясно видно, каким разнообразием отличалась художественная жизнь Византии в доиконоборческую эпоху. Пути развития константинопольского искусства уже в VI веке резко разошлись с путями развития сирийского, коптского и западного искусства. И поэтому было бы крупной принципиальной ошибкой восстанавливать облик столичной живописи на основе мозаик, фресок и миниатюр Антиохии, Александрии, Равенны и Рима. Между стилем никейских и наиболее примитивных равеннских мозаик наблюдается почти такая же разница, как между стилем миниатюр венского Диоскорида и Евангелия Рабулы. С одной стороны— тончайшая гамма нежных полутонов, смелая живописная трактовка, высокоразвитый импрессионизм, классицистическая сдержанность общего композиционного замысла, с другой—пестрая многокрасочность локальных цветов, подчеркнутая линейность, экспрессивная выразительность движений и реалистических типов. И когда всплывает вопрос о византийском влиянии в доиконоборческую эпоху, необходимо всегда точно разграничивать, откуда шли эти влияния: из Константинополя и близких к нему по своей художественной культуре Салоник или из Египта, Сирии, Малой Азии и Палестины. Одичавший Запад не был подготовлен для органической переработки константинопольских влияний. Искусство столицы было для него слишком рафинированным. Лишь в Санта Мария Антиква и в Кастельсеприо, где подвизались византийские мастера, возможно констатировать прямое отражение этого искусства[74]. Во всех других случаях Италия и Рим предпочитали более простые формы, которые они охотно перенимали из стран христианского Востока, чьи примитивные вкусы лучше отвечали художественным запросам Запада[75]. Именно по этой причине большинство памятников римской монументальной живописи VI–VII веков ближе к произведениям восточнохристианского, нежели константинопольского круга, лучшим доказательством чему служат росписи катакомбы Комодиллы (528), мозаики Санти Косма э Дамиано (526–530), Сан Лоренцо фуори ле Мура (578–590) и Сан Стефано Ротондо (642–649)[76].

V
ЭПОХА ИКОНОБОРЧЕСТВА
(730–843)

В столь трансцендентном, как византийское, мировоззрении появление иконоборчества было ничем не отвратимым фактом[1]. Рано или поздно должна была возобладать мысль о невозможности изобразить божество в материальной форме. Уже в эпоху раннего христианства иконоборческие течения получили широкое распространение как на Востоке, в широких народных массах, так и на Западе, в кругах высшего духовенства. В Малой Азии эти иконоборческие течения никогда не исчезали, продолжая держаться в общинах монтанистов и новициан, а также в многочисленной секте павликиан. Все усиливавшийся культ иконопочитания, сопровождавшийся у народа грубым фетишизмом и примитивными суевериями, не мог не вызвать оппозиции и в чисто греческих кругах. К тому же искусство VI–VII веков было еще достаточно сенсуалистичным, чтобы породить сомнение относительно возможности дать в скульптуре и живописи адекватное изображение божества. Никейские ангелы, константинопольский мозаический фрагмент и ранние энкаустические иконы освещают как раз то направление столичного искусства, которое в глазах иконоборцев являлось особенно опасным. Несмотря на всю изысканную духовность выражения, лица никейских ангелов дышат такой чувственностью, что невольно ставилась под знак вопроса святость иконы. В этих условиях зарождение мощного иконоборческого движения было лишь вопросом времени. Оно должно было начаться, как только нашло себе место стечение нескольких благоприятных для этого причин.

К VIII веку такая именно ситуация возникла на византийской почве. На престоле сидели уроженцы Армении и Сирии, чье восточное происхождение предрасполагало их к иконоборчеству. Монашество—главный оплот иконопочитателей—сложилось в грозную силу для светской власти, которая принуждена была выступить на борьбу с центробежными тенденциями монастырского землевладения во имя защиты своих кровных экономических интересов. Влияние тяготевшего к чисто орнаментальному искусству ислама, в связи с его военными победами, становилось все более сильным, захватывая в первую очередь восточные области, и без того склонные к иконоборчеству. Показательно, что между 695 и 700 годами халиф Абд ал-Малик начал чеканить золотые дирхемы, на которых подражавшие византийским и сасанидским образцам фигурные изображения, обязательные для более древних монет, были заменены прославлявшими религию Мухаммеда надписями, а в 723 году халиф Йазид II приказал удалить иконы из находящихся в его владениях христианских храмов[2]. В результате всех этих причин в Византии стало расти и шириться иконоборческое движение, истоки которого восходят еще к эпохе императора Филиппика Вардана (711–713). Уроженец Армении, он был убежденным монофелитом. Поэтому он приказал уничтожить во дворце изображение VI вселенского собора, на котором монофелитство было осуждено как ересь. На своде расположенных против дворца ворот Милиона (Miliarium aureum) были представлены, по его же распоряжению, первые пять вселенских соборов, его собственный портрет и портрет осужденного как еретика патриарха Сергия[3]. Когда, после восшествия на престол, Филиппик послал папе Константину I свое монофелитское исповедание веры и свой портрет, то папа в пику императору-еретику отдал распоряжение изобразить шесть вселенских соборов в церкви св. Петра[4]. Так впервые наметилось расхождение между папским престолом и императором-еретиком, которое в дальнейшем, с победой в Византии иконоборческой партии, привело к полному разрыву между западной и восточной церквами.

Эта иконоборческая вспышка при императоре Филиппике Вардане была изолированным эпизодом. Но с восшествием на престол Льва III Исавра (717–741) иконоборческая партия обрела решительного и смелого вожака, который в 730 году издал эдикт против иконопочитателей, официально запрещавший поклонение иконам. Началась беспощадная борьба, затянувшаяся более чем на столетие и достигшая особого ожесточения при Льве и его сыне Константине V

(741–775). Монастыри закрывались, их превращали в казармы, бани и другие общественные учреждения. Выселяемых монахов подвергали преследованиям, поклонение иконам и реликвиям находилось под строжайшим запретом. На созванном в 754 году соборе идейная программа иконоборцев получила ряд четких формулировок, что ни в какой мере не ослабило оппозиции иконопочитателей, которая была весьма сильной на протяжении всей эпохи иконоборчества и которая привела к восстановлению иконопочитания императрицей Ириной в 787 году. Однако победа иконопочитателей оказалась недолгой. С восшествием на престол Льва V Армянина (813–820) иконоборческая партия вновь одержала верх. Но сила и ожесточение борьбы явно пошли на убыль, и к 843 году партия иконопочитателей одержала окончательную победу.

В течение всей конфронтации на стороне иконоборцев были двор, высшее духовенство и набранное на Востоке войско, а на стороне иконопочитателей— монастыри, близко связанное с монашеством духовенство и народ. Враждовавшие партии не могли найти общего языка, так как они отправлялись от совершенно различных гносеологических предпосылок. Из-за отсутствия понятия творческой фантазии и непризнания за искусством самостоятельного значения спор никогда не выходил за пределы обсуждения чисто теологических проблем, причем аргументация неизменно носила характер схоластической казуистики. Однако многое говорит за то, что в основе деятельности иконоборцев лежали благородные намерения. Они хотели очистить культ от грубого фанатизма, хотели сохранить за божеством его возвышенную духовность. Изображение божества казалось им профанацией лучших религиозных чувств. Изображая Христа, говорили они, мы изображаем лишь его человеческую природу, так как его божественная природа неописуема, а не в силах изобразить его божественную природу, мы расщепляем тем самым единство его личности. Идя по этому пути, иконоборцы развили тончайшую сеть аргументации, опровержение которой было нелегким делом для другой стороны.

Нет сомнения, что партия иконоборцев имела единый центр, где вырабатывалась ее сложнейшая идеология, никогда не сделавшаяся доступной простому народу. Это была чисто придворная партия, доктринерски настроенная, насквозь пропитанная интеллектуализмом. Нельзя было приучить народ, уже более двух столетий поклонявшийся иконам, верить в такого бога, которого никто не мог изобразить. Поклоняться этому богу и верить в него могли лишь интеллектуалистически настроенные верхи, а не широкие народные массы. Вот почему иконоборческое движение кончилось крахом. Как ни было оно глубоко связано с сущностью восточного христианства, в конечном итоге оно затрагивало одну из его основных твердынь, на которой покоилась вся греческая религиозность. Победа иконоборцев была бы победой Востока. Тем самым Византия отстояла свою независимость. Однако иконоборчество далеко не бесследно прошло для ее развития. Во имя идей чистейшей духовности иконоборцы ускорили победу спиритуалистического искусства на византийской почве. Несмотря на краткую классицистическую реакцию в лице возрожденного эллинизма ранней Македонской династии, с середины X века окончательно наметился процесс сформирования того нового искусства, которое легло в основание стиля XI–XII веков и которое представляет наиболее закономерную форму выражения византийской религиозности. Появление этого спиритуалистического искусства сделалось возможным лишь после эпохи иконоборчества, когда впервые было выдвинуто требование такого искусства. Сами иконоборцы были еще не в силах его создать. Поэтому они отказались от религиозного изобразительного искусства, заменив его орнаментально-декоративным. Но кто знает, вступили бы они на этот искусственный путь, если бы уже в свое время могли созерцать такие возвышенные образы, какие создавали в XI веке художники, работавшие в Киеве, на Хиосе и в Дафни.

Ближайшим следствием иконоборчества был решительный разрыв между придворным и народным искусством. С VIII века иконоборческий двор особенно резко противопоставлял свое доктринерское искусство народному искусству. Он противопоставлял его не только в плоскости стиля, но и в плоскости тематики. В то время как народ продолжал поклоняться иконам многочисленных святых, двор культивировал неизобразительное искусство, в основе которого лежали орнаментально-декоративные либо отвлеченные символические формы, например крест. Фрески и мозаики с фигурными композициями, равно как и иконы, подвергались безжалостному уничтожению. «Иконы Христа, Богоматери и святых были преданы пламени и разрушению; если же находились [в церквах] изображения деревьев, либо птиц, либо бессловесных животных, или же таких сатанинских сцен как бега лошадей, охота, театральные представления и игры на ипподроме, то эти изображения с почетом сохранялись и даже обновлялись»[5]. По приказанию Константина V во Влахернской церкви был уничтожен евангельский цикл, чтобы уступить место «деревьям, цветам, различным птицам и другим животным, окруженным побегами плюща, среди которых копошились журавли, вороны и павлины». Тем самым храм был как бы превращен в «овощной склад и птичник»[6]. Примерно такими же мотивами украшал стены церквей император Феофил, заменявший мозаики религиозного содержания пейзажами с животными и птицами[7]. Это аниконическое искусство было еще во многом связано с теми буколическими декорациями, к которым уже в IV веке прибегали христиане для украшения своих храмов и многие из которых должны были сохраниться вплоть до иконоборческой эпохи.

Если в области религиозного искусства иконоборческий двор не признавал антропоморфических обра-

зов, то в светском искусстве он их всячески насаждал. Эти образы призваны были прославлять императоров и их военные подвиги. С их помощью императоры-иконоборцы, большинство которых было выдающимися полководцами, стремились укрепить свою власть как абсолютную по отношению к церкви. И действовали они на этом пути весьма последовательно и целеустремленно. Так, на монетах императоров-иконоборцев образ Христа уступает место изображению самого василевса, либо его сына, либо его отца[8]. За четыре года до издания эдикта о запрете иконопочитания Лев III заменяет образ Христа над бронзовыми вратами императорского дворца (Халка) изображением креста с сопроводительной надписью: «Император не может допустить образ Христа без голоса, без дыхания, и Святое Писание со своей стороны возражает против изображений Христа в его [одной] человеческой природе; вот почему Лев и [его сын] «новый» Константин начертали над вратами дворца трижды счастливый знак креста, славы всех правоверных»[9]. Такие действия иконоборцев-императоров заставили константинопольского патриарха Никифора сравнить Константина V с Навуходоносором: подобно последнему и он заставлял поклоняться своим портретам, а образ Христа на монетах заменил собственными изображениями[10].

Светское искусство иконоборцев немало позаимствовало от исламского Востока, где орнамент достиг пышного расцвета при дворе халифов Дамаска и Багдада, обставивших свои дворцы со сказочной роскошью. В первой половине IX века влияние Багдада распространилось не только на декоративные формы, но и на архитектуру, о чем свидетельствовали постройки императора Феофила, возведенные на территории Большого дворца. Во внутренних садах Феофил разместил целый ряд павильонов, наделив их прихотливыми названиями: «Жемчужный триклиний», «Зал любви», «Почивальня гармонии». На стенах были представлены различные животные, собирающие фрукты люди, деревья, гирлянды, оружие[11]. Тематика этих светских росписей была во многом навеяна арабскими образцами[12].

Параллельное существование религиозного искусства без человеческой фигуры и фигурного светского искусства являлось, конечно, весьма противоречивой ситуацией, которую склонные к точным словесным определениям византийцы должны были как-то осмыслить. В этом отношении особенно интересно одно место из III книги против еретиков (Antirrheticus) партриарха Никифора, написанной между 817 и 828 годами[13]. Здесь настойчиво проводится та мысль, что икона сама по себе свята и что она предназначена напоминать об архетипе. Другое дело предметы церковной обстановки с изображениями различных животных и птиц: парапеты и колонки алтарных преград, двери, завесы и другие вещи. Эти изображения даются в церквах не для того, чтобы их почитали и чтобы им поклонялись, а ради «украшения и красоты». И если их все-таки чтят, то только по той причине, что это священные предметы. Полемизируя далее с иконоборцами, Никифор со злорадством утверждает, будто они не возражают против поклонения в церквах образам осла, собаки или свиньи и в то же время радуются, когда вместе с храмом гибнет от пожара икона Христа. Такое отнесение декоративного элемента к сфере эстетического, а антропоморфического религиозного образа — к узко церковной сфере было, конечно, глубоко надуманным. У патриарха Фотия это противоречие оказывается уже снятым, поскольку эстетическое наслаждение и религиозная эмоция не противопоставляются друг другу, а сливаются в нерасторжимое единство.

О том, каким было культивировавшееся иконоборцами орнаментальное искусство, некоторое представление могут дать мозаики храма Скалы, или мечети Омара, в Иерусалиме (691–692)[14] и большой мечети Омейядов в Дамаске (705–711)[15], исполненные для халифов Абд ал-Малика и Валида I. Изображения человеческой фигуры в этих двух мозаических ансамблях полностью отсутствуют. Следовательно, по своей программе они близки к иконоборческим византийским декорациям. И не только по программе, но, вероятно, и по стилю, так как подвизавшиеся здесь мастера использовали те же эллинистические и восточные (в частности сасанидские) источники, из которых широко черпали также византийские художники.

В храме Скалы мозаики расположены над аркадами октогона и в тамбуре. Они ясно показывают, насколько богатыми и разнообразными были орнаментальные формы, которыми оперировали художники мусульманских халифов. Вазы, драгоценные каменья, аканф, пальметки, фантастические деревья с подвешенными к ним вотивными коронами, увенчанные крыльями лиственные побеги, виноградные гроздья, сосновые шишки, розетки, кивории, прокламирующие абсолютный монотеизм арабские надписи даются здесь в самых неожиданных и смелых сочетаниях, неизменно подвергаясь орнаментальной стилизации, отвечавшей вкусам арабских властителей.

В Дамаске сильнее дает о себе знать эллинистическая традиция. Мозаики украшают входной портик и купол сокровищницы во дворе. Особенно любопытны мозаики портика, развертывающиеся в виде 77–80
фризообразной композиции. На берегу протекающей на переднем плане реки изображены между кипарисами, орешинами, яблонями и фиговыми, миндальными и грушевыми деревьями различные строения, выдающие прямую связь с эллинистическими прототипами. Хорошо знакомые нам по помпеянским фрескам IV стиля домики с глухими стенами чередуются здесь с портиками, колоннадами, кивориями, фантастическими павильонами, перекрытыми куполами зданиями. Это тот тип декорации, который наиболее полно представлен мозаиками церкви св. Георгия в Салониках. Но в Дамаске сильнее чувствуется орнаментальная стилизация. Эллинистические образцы орнаментализируются, излюбленным композицион-

ным приемом становится размещение по вертикали, когда одна архитектурная форма нанизывается на другую, подчиняясь ритму плоскости.

Мозаики храма Скалы и мечети Омейядов были выполнены при деятельном участии мастеров, выписанных из Константинополя, о чем свидетельствуют ибн-Забала (814) и ат-Табари (923). Но отсюда преждевременно делать вывод, что последние не пользовались помощью местных художников. Сирийская школа славилась на весь Восток. Ее художники принимали участие в украшении многочисленных прославленных храмов Иерусалима, Вифлеема, Антиохии, Газы, Лидды. Эта сирийская школа опиралась на старые сиро-палестинские, эллинистические и сасанидские традиции. Немало позаимствовав также из константинопольской живописи, она сыграла существенную роль в процессе сложения художественной культуры ислама. И мозаики храма Скалы и мечети Омейядов бросают свет не только на погибшее искусство иконоборцев, но и на раннее исламское искусство. В них наблюдается типичное для ислама усиление орнаментальной струи. Растительные мотивы геометризируются, утрачивают свой органический характер, образуют фантастические сочетания, сложнейшие узоры. Это путь развития, который привел к созданию арабески.

Есть несколько других памятников, бросающих свет на орнаментальное искусство, которое насаждали иконоборцы. Первый из них — роспись пещерного храма в Кызыл Шукур, Каппадокия[16]. Здесь стены нарфика украшены изображениями деревьев с копьевидными листьями, болотных птиц, крестов и различными орнаментальными мотивами (сетки, ромбы, чешуя, раковины, витые ленты, розетки). На потолке написан большой крест. Такой же крест украшает и свод южной капеллы, где западный тимпан заполнен фигурной композицией (бородатый мужчина между двумя деревьями), возможно, иллюстрирующей евангельскую притчу.

Еще две росписи иконоборческого периода открыты на острове Наксос. Это фрески двух небольших церквей: св. Кириакии и св. Артемия[17]. В первой из этих построек нижняя часть апсиды украшена изображениями птиц с сасанидскими повязками вокруг шеи (pativ) и двух крестов. Верхнюю часть апсиды заполнял чешуйчатый орнамент, а на своде вимы уцелели фрагменты переплетающихся побегов с розетками. В церкви св. Артемия свод вимы покрывают небольшие четырехугольники, заполненные ромбами и розетками, и весьма своеобразные орнаментальные мотивы, напоминающие стилизованные ионические капители. По общему характеру орнамент близок к постсасанидским и раннеисламским образцам, что склоняет датировать росписи обеих церквей временем императора Феофила (829–842).

Четвертый памятник представляет из себя разрозненные фресковые фрагменты, на основе которых сделана небезуспешная попытка реконструкции всей декоративной системы[18]. Эта роспись украшала стены южного нефа одной из базилик в Херсонесе, раскопанной в 1935 году. Здесь обнаружены мозаические полы V и X веков, датируемые находками монет императоров Феодосия II (408–450) и Романа I (920–944). Фрагменты фресок найдены в слое грунта между мозаическими полами. Как показало археологическое обследование базилики, последняя пережила минимум пять строительных периодов. Обнаруженные археологами фресковые фрагменты относятся, по-видимому, к VIII веку. В них полностью отсутствуют человеческие изображения. По низу, над имитацией каменной кладки, шла панель, состоявшая из прямоугольников с вписанными в них ромбами, выше был размещен сухарчатый фриз, еще выше пояс с гирляндами из пальмовых ветвей и с фигурами павлинов и фазанов, затем были написаны каннелированные колонны, проемы между которыми украшали два ряда прямоугольников (верхние прямоугольники включали в себя ромбы), наконец по верху тянулся орнаментальный фриз из двух пересекающихся меандров. Стену завершал лепной карниз сложного профиля с пальметтами, овами, мелкими сухариками и бусами. Вся эта система декорации, очень близкая к памятникам эллинистического времени, лишний раз показывает, насколько живучи были античные традиции не только в светских постройках иконоборцев, но и в их культовых сооружениях.

Расцвет орнаментального искусства в монументальной живописи повлек за собой, естественно, и расцвет книжного орнамента[19]. Именно в иконоборческую эпоху, с ее враждебным отношением к человеческой фигуре в религиозных изображениях, были заложены основы византийской орнаментики, получившей такое блестящее развитие в X–XII веках. К сожалению, от иконоборческой эпохи дошло крайне мало рукописей. Можно назвать два манускрипта. Это Птолемей в Библиотеке Ватикана (gr. 1291), написанный между 813 и 820 годами[20], и Евангелие в Национальной библиотеке в Париже (gr. 63), относящееся к IX веку[21]. Птолемей представляет копию с образца 672–673 годов. Созвездия, часы, месяцы, день, ночь, луна и солнце олицетворены здесь в виде различных животных и человеческих фигур, исполненных в грубоватом стиле. Орнамент отсутствует. Зато в Евангелии он играет значительную роль. Как и в парижской рукописи Григория Назианзина (gr. 510), орнамент отличается еще тяжелым, жестким характером. Крупные заставки и зооморфические инициалы перегружают страницы, лишая их той легкости и того композиционного изящества, которые так типичны для рукописей XI–XII веков. Небрежный рисунок далек от каллиграфической точности. В орнаментике доминирует геометрический принцип. В рукописях IX века элементы флоры и фауны обычно подвергаются сильнейшей стилизации, нередко фигурируют мотивы, заимствованные из тканей. Птицы, рыбы, змеи, звери, руки с большим умением вплетены в инициалы, подчиняясь форме букв. Чисто восточный

стиль украшений не выдает никаких точек соприкосновения с эллинистической традицией. По-видимому, его главным источником была Азия, однако какая именно ее область сыграла здесь решающую роль, сказать трудно, поскольку азиатский материал исследован с еще недостаточной полнотой[22].

Наряду с орнаментом иконоборцы широко пользовались абстрактной символикой. О характере этой символики можно судить на основании фрагментарно сохранившихся мозаик, которые украшают северную стену центрального нефа церкви Рождества в Вифлееме[23]. От представленных здесь шести поместных соборов уцелели Сардский и Антиохийский и совсем незначительные остатки Анкирского. Хотя эти мозаики, исполненные между 680 и 724 годами, созданы не иконоборцами, они являются иконоборческими по их программе, в чем Г. Стерн справедливо усматривает влияние искусства ислама. Если в Византии и на Западе соборы обычно изображались в виде собрания церковных деятелей с императором во главе, то здесь они даны в отвлеченном, символическом виде: в центральном проеме аркады над алтарем с евангелием помещены тексты соборных постановлений и кресты, боковые проемы аркады имеют шелковые завесы, а над аркадой изображено фантастическое перекрытие из куполов и башенок. Каждый такой комплекс был отделен от соседнего канделябрами, состоящими из пышного растительного орнамента (аканф и гроздья винограда в сочетании с вазами, крыльями и рогами изобилия), а в центре фриза находился большой крест. Орнамент во многом напоминает декоративные мозаики Дамаска (особенно кýпола сокровищницы), храма Скалы в Иерусалиме и орнаментику Так-и Бостана. И здесь сирийские мотивы самым прихотливым образом переплетаются с эллинистическими. В такой отвлеченной форме изображения соборов не задевали религиозных чувств арабов, хотя они и содержали в себе постановления, относившиеся главным образом ко второму лицу Троицы. Вполне подходящими были они и для иконоборцев. Если бы, однако, в этих изображениях присутствовал антропоморфический элемент, иконоборцы поступили бы с ними так же, как и Константин V, приказавший заменить в 764 году изображения вселенских соборов на своде ворот Милиона изображениями игр на ипподроме и портретом своего любимого возницы[24].

К типу отвлеченных символов принадлежал и столь излюбленный иконоборцами крест, занимавший видное место в декорации церквей[25]. Крест привлекал их прежде всего как символ победы Константина и императорского триумфа над язычеством. Такие кресты мы встречаем на мозаике апсиды церкви св. Ирины в Константинополе (VIII век)[26], на мозаиках небольшого помещения, расположенного на уровне хор в юго-западном углу храма св. Софии*, в ранних росписях Каппадокии (капеллы св. Василия в Синассосе[27], св. Стефана в Джемиле[28], 1, 2, 3 и 4-я капеллы в Зильве[29], капелла в Гюлю дере[30]), среди фрагментов фресок полуразрушенной церкви на улице Игнатия в Салониках[31]. Изображая крест, иконоборцы следовали старой традиции, так как данный мотив являлся распространенным украшением церквей с раннехристианской эпохи. Широкое применение он находил и на византийских монетах VI–начала VII века. Иконоборцы лишь выдвинули его на первый план, освободив от всех сопровождавших его фигурных изображений. Но не одни иконоборцы пользовались крестом. В конце VIII века, после первого восстановления иконопочитания, либо в годы, непосредственно ему предшествующие, вима и апсида церкви св. Софии в Салониках[32] были украшены мозаиками, которые довольно точно датируются на основе монограмм Константина VI (780–797) и его матери императрицы Ирины (797–802), а также по надписи, упоминающей епископа Феофила, участника второго Никейского собора в 787 году. В апсиде был представлен огромный крест, замененный после 843 года фигурами Богоматери и младенца Христа, а свод вимы украшали многочисленные маленькие кресты в прямоугольниках, окружавшие большой центральный крест на серебряном фоне.

* См. с. 37

Помимо аниконического искусства, полностью определявшегося религиозными взглядами, иконоборцы культивировали, как уже отмечалось, еще чисто светское искусство, открывавшее широкий доступ человеческой фигуре и портрету. Известно, что иконоборческие императоры любили украшать свои дворцы монументальными росписями, прославлявшими их военные победы. Они сознательно стремились к возрождению римской триумфальной тематики[33]. О стиле этого фигурного искусства мы не можем, к сожалению, судить из-за полного отсутствия памятников. Поэтому особый интерес представляет мозаика апсиды церкви Успения в Никее[34]. Хотя она и возникла после восстановления иконопочитания, тем не менее ее стиль может дать некоторое представление о характере фигурного искусства иконоборческой поры. На месте выломанного креста* по приказанию некоего Навкратия была помещена фигура стоящей Богоматери, принимающей в свое лоно Христа. Тем самым была восстановлена первоначальная редакция Непорочного зачатия, в которой на месте введенного иконоборцами креста также находился антропоморфический образ. Для большей ясности в вершину полукупола, на фоне среднего луча, была вставлена благословляющая Десница, еще более подчеркивавшая связь между Триединым Богом, символизированным Престолом уготованным, и Непорочным зачатием. По-видимому, переделка мозаики нашла себе место не после 843 года, как полагает А. Н. Грабар, а после 787 года — года второго Никейского собора. На это указывает надпись вимы: СТΗΛΟΙ ΝΑΥΚΡΑΤΙΟϹ ΤΑϹ ΘΕΙΑϹ ΕΙΚΟΝΑϹ [Навкратий утверждает божественные иконы], дышащая неподдельной радостью первого триумфа иконопочитателей. В пользу этой ранней датировки говорит и стиль, еще близкий к стилю мозаик вимы, но, с другой стороны, представляющий

* См. с. 37
81–83

собою подготовительную ступень к стилю мозаик IX века. Несмотря на усиление линейного начала, в трактовке лиц живо дает о себе знать связь с импрессионистической традицией. Зеленые, розовые, красные, белые и черные кубики расположены с большой живописной свободой, объединяясь в цельный образ лишь на некотором расстоянии. Однако при сравнении фигур Богоматери и младенца Христа с ангелами вимы (APXE и ΔYNAMIC) становится ясно, в каком направлении протекало развитие: нежные полутона сменились более определенными, плотными красками, мозаическая кладка стала несколько схематичнее, линия начала вытеснять пятно. Нос, брови, глаза и рот очерчены уже широкими линиями, во многом предвосхищающими стиль XI века. Выражение лиц сделалось более строгим. Фигуре приданы удлиненные пропорции, позволяющие учесть оптические эффекты ракурса. Как огромная свеча, возжженная во славу богу, выделялась одинокая фигура Богоматери на золотом фоне, импонируя монументальной замкнутостью своего сдержанного контура.

В связи с мозаикой апсиды церкви Успения в Никее встает вопрос о том искусстве, которое культивировали иконопочитатели между 787 и 815 годами. Было бы неверно полагать, что только после 843 года начали украшать храмы фигурными изображениями. Если это справедливо в отношении главных столичных храмов, то по-иному обстояло дело на периферии. Из эпиграмм Феодора Студита[35] можно сделать вывод, как это убедительно показал П. Спек[36], что уже до 790 года Феодор Студит украсил построенную им церковь Иоанна Предтечи в Саккудионе изображениями отцов церкви и святых монахов. Около 800 года в церкви Студийского монастыря существовали, по-видимому, аналогичные изображения. Иначе и не могло быть, поскольку монахи Студийского монастыря являлись активнейшими поборниками иконопочитания. Вероятно, такая же картина наблюдалась после 787 года и в других монастырях. После вторичной победы иконоборцев их пыл и активность уже не шли ни в какое сравнение с грубой решительностью их действий при императорах Льве III и Константине V.

Таким было искусство, которое культивировали иконоборческий двор и первое поколение столичных иконопочитателей. Совершенно иной стиль и иная тематика лежали в основе восточнохристианского искусства. В течение всей эпохи иконоборчества простой народ продолжал тайно поклоняться иконам. Уцелевшие от разгрома монастыри были главными рассадниками этого примитивного искусства, богатого по иконографии, но беспомощного по внешним средствам своего выражения. Из этих монастырей вышла расширенная редакция иллюстрированной Псалтири, а также цикл миниатюр Физиолога[37], рассчитанные на широкие круги читателей, которых они должны были наставлять в вере и просвещать в естествознании путем ознакомления с различными зверями, растениями и камнями. О своеобразном стиле подобного рода миниатюр, украшавших рукописи в VIII–IX веках, могут дать некоторое представление три манускрипта IX века: Избранные места и Параллели из отцов церкви Иоанна Дамаскина в Национальной библиотеке в Париже (gr. 923)[38], Слова Григория Назианзина в миланской Амброзиане (E 49–50 inf.)[39] и двухтомная Книга Иова с комментариями в Библиотеке Ватикана (gr. 749)[40]. Иллюстрации первых двух рукописей расположены на полях. Короткие неуклюжие фигуры изображены в резких, угловатых движениях, контуры обведены жесткими линиями, отсутствует всякая моделировка, пестрые локальные краски наложены спокойными плоскостями, применение золота не искупает бедности общего художественного замысла. По-видимому, обе рукописи исполнены мастерами сиро-палестинского круга, в пользу чего говорит не только их стиль, но и такая деталь, как портрет автора, помещенный на полях в начале каждой проповеди. Манускрипт из Ватикана выдает столь же примитивный линейно-плоскостной стиль. Заключенные в рамочки миниатюры даны на золотом фоне.

Аналогичным характером отличаются росписи Каппадокии[41], представляющие в наиболее чистой форме то монашеское искусство, которое развивалось параллельно придворному искусству столицы. Самые ранние каппадокийские фрески — в крестовой церкви около Мавручана[42] и в церкви Иоанна Крестителя в Чауш ини[43] — относятся, возможно, еще к иконоборческой эпохе. В первой из этих церквей сохранились жалкие остатки Вознесения в куполе, ангелов в парусах и евангельского цикла на своде и стенах. Грубая, примитивная манера письма сочетается здесь с архаической иконографией, восходящей к сиро-месопотамским традициям (распятый Христос, например, облачен в колобиум). Вторая церковь хранит не менее жалкие фрагменты сцен из жизни Крестителя, рассматриваемые Г. Жерфанионом как самый ранний памятник монументальной живописи в Каппадокии. Росписи 6 и 8-й капелл в Гёреме[44], равно как и капеллы Теотокос[45], возникли уже во второй половине IX века. Сцены из жизни Христа развертываются здесь в виде фризовых композиций. Свод капеллы украшен Вознесением. В центральной апсиде было помещено изображение Богоматери с ангелами либо окруженного символами евангелистов Христа, восседающего на троне. Повторяясь на своде пещерной церкви Пантократора около Гераклеи на Латмосе (IX–X века)[46], где он поставлен в связь с изображением Богоматери Млекопитательницы на стене, этот тип Христа выкристаллизовался из Вознесения. Осложненный в дальнейшем элементами, почерпнутыми из видений пророков Исаии и Иезекииля и апостола Иоанна, он часто встречается и в грузинских росписях, где самым ранним образцом подобного изображения является фреска IX века в пещерном храме в Додо (Давид-Гареджа)[47]. Отсутствуя в чисто византийских храмах, данный иконографический тип представляет пережиток старой сирий-

ской традиции, определяющей всю иконографию каппадокийских росписей. Стиль последних мало чем отличается от стиля вышеупомянутых рукописей: в его основе лежит та же плоскостность и жесткая линейность, колорит базируется на тех же простых, локальных красках. Композиции страдают от перегруженности, движения носят резкий, порывистый характер, чрезмерно вытянутые либо неуклюжие приземистые пропорции фигур лишены всякой правильности.

Систематическое преследование иконоборцами монахов привело к тому, что многие из них бежали на Запад. Здесь они оседали в старых греческих монастырях либо основывали новые монастыри: известно, например, что к IX веку их количество в Риме увеличилось с семи до десяти[48]. Папы, которые проводили политику, резко враждебную императорам-иконоборцам, всячески поддерживали этих византийских эмигрантов. Последние развили кипучую деятельность в Риме, о чем, в частности, свидетельствуют фрески Санта Мария Антиква. О более ранних фресках этой церкви уже шла речь. Сейчас нас интересуют те росписи, которые украшают капеллу св. Кирика и Иулитты и которые в основной своей части датируются эпохой папы Захарии (741–752). Эти фрески, а также фрески времен папы Павла I (757–767)[49] представляют из себя как бы открытый вызов, брошенный осевшими в Италии греческими иконопочитателями победившим в Византии иконоборцам. Фрески не образуют стройной системы. Это индивидуальные ex voto, выполненные на средства различных заказчиков. Центральное место занимают образы Христа и Богоматери, окруженные фигурами святых и заказчиков. К ним присоединяются изображения Распятия, отдельных мучеников и сцен из жизни св. Кирика и Иулитты. Примечательно, что в этих фресках, написанных в основном греческими художниками, которые пользовались помощью и местных сил, всплывают детали, указывающие на усиление чувства благочестия с явным оттенком религиозной экзальтации: так, примикирий Феодот, упав на колени перед Кириком и Иулиттой, судорожно зажал в руках две возжженные свечи (в более ранних мозаиках и фресках заказчик дается обычно спокойно стоящим рядом со святыми), а св. Климент держит в руках орудие своего мученичества—якорь, который ему подвязали к шее, прежде чем бросить в море (едва ли не самое раннее изображение конкретного орудия мученичества, пришедшего на смену нейтральному кресту). Строгое, аскетическое, с налетом восточного фанатизма искусство работавших в Санта Мария Антиква художников становится понятным только тогда, когда учитываешь, что все оно проникнуто страстным протестом против иконоборчества. Недаром в этом храме представлены святые Кирик, Иулитта, Сергий, Вакх, севастийские мученики, св. Аввакир, которым в Константинополе были посвящены церкви, где все их изображения уничтожили иконоборцы. Как тонко замечает Э. Маль, для эмигрировавших в Рим греков это преклонение перед святыми своей родины было их «утешением и надеждой»[50].

Все затронутые здесь памятники ясно показывают, насколько своеобразным было то восточнохристианское искусство, которое существовало параллельно с аниконическим искусством двора в течение всего иконоборчества и в ближайшие десятилетия после его окончания. Эта живопись развивалась по своим собственным путям, лежавшим в стороне от путей развития столичного искусства. Питаясь чисто местными, преимущественно сирийскими традициями, живопись преследуемых иконопочитателей оказала в VIII–IX веках сильнейшее влияние на Запад. Только это полнокровное народное искусство, а не надуманное искусство иконоборческой столицы, было понятно и доступно Западу. Поэтому в VIII–IX веках восточные влияния играют в его художественной культуре огромную роль. С этими влияниями мы сталкиваемся, помимо росписей капеллы св. Кирика и Иулитты в Санта Мария Антиква, в сопровождаемом греческими надписями новозаветном цикле в Сан Саба в Риме (IX век)[51], в римских мозаиках Санти Нерео эд Акиллео (795–816)[52], Санта Прасседе (817–824), Санта Мария ин Домника (817–824), Санта Чечилия (817–824), Сан Марко (827–844), в росписях нижней церкви Сан Клементе (847–855)[53], в мозаике Жерминьи-де-Прэ (около 800)[54] и в раннекаролингских рукописях (так называемая «группа Ады»)[55]. Эти влияния ни в коем случае нельзя назвать византийскими, так как они шли непосредственно с христианского Востока, минуя Константинополь. Их носителями были многочисленные греческие монахи, главным образом сирийцы, в бегстве на Запад находившие себе спасение от преследований иконоборческих императоров. И это же художественное течение распространилось далеко на Восток, о чем свидетельствует армянское Евангелие царицы Млке 851 года в Библиотеке Сан Ладзаро в Венеции (cod. 1144)[56], миниатюры и орнамент которого выдают прямую связь с сирийской традицией, явившейся основным стержнем восточнохристианского искусства VIII–IX веков.

Рано или поздно народное искусство должно было оказать влияние и на столицу. Когда в 843 году было окончательно восстановлено иконопочитание, двор, культивировавший более ста лет лишь декоративно-орнаментальное и светское искусство, был принужден волей-неволей обратиться к народному творчеству, так как он не имел собственной иконографической традиции. А в провинциальных монастырях последняя никогда не прерывалась, получив за годы иконоборчества сильнейшее развитие. Отсюда становится понятной волна восточных влияний, которая частично захватывает столичное искусство около середины IX века.

Если исходным пунктом этих влияний была иконография, очень скоро они распространились и на стиль. Главным памятником, иллюстрирующим данный процесс, являются мозаики св. Софии в Салони-

ках[57]. После вторичного восстановления иконопочитания первоначальный крест апсиды был заменен фигурой сидящей на троне Богоматери с младенцем
84–89 Христом, а в куполе было помещено Вознесение. Обе мозаики украшают один из главных храмов крупнейшего после Константинополя города, но их стиль мало чем отличается от стиля каппадокийских росписей. Особенно поучительно сравнить Вознесение с фреской на аналогичную тему в 6-й капелле в Гёреме. Пропорции фигур выдают ту же неправильность, движения носят тот же угловатый, порывистый характер, исполнительская манера отличается той же сухой, линейной трактовкой. Неуклюжие руки, ноги и головы исполнены с исключительной небрежностью. Грубоватые, порою несколько карикатурные лица лишены типичной для константинопольского искусства сдержанности. Аналогичный стиль лежит в основе мозаики апсиды. Короткая, приземистая фигура Богоматери, с чрезмерно большой головой, близка к Христу из Вознесения, что указывает на одновременное исполнение мозаик апсиды и купола.

В Салониках есть еще один памятник монументальной живописи, связанный с этим этапом развития. Речь идет о сильно поврежденной фреске с изображением Вознесения, украшающей конху апсиды в церкви св. Георгия[58]. И здесь применяется грубоватый, но полный своеобразной экспрессии стиль, уходящий корнями в народную почву. Весьма показательно, что почти в такой же манере расписывали монахи свои пещерные храмы в далекой Каппадокии.

Третьим примером влияния народного искусства на столичное служат миниатюры Псалтири типа Хлудовской. Нет никакого сомнения, что уже в раннехристианскую эпоху на сирийской почве сложилась в своих основных чертах редакция Псалтири с иллюстрациями на полях. В иконоборческую эпоху эта редакция была значительно расширена и обогащена. Недаром Псалтирь была одной из самых распространенных книг для чтения. Вскоре после восстановления иконопочитания расширенная редакция иллюстрированной Псалтири подверглась новой переработке, на этот раз уже на константинопольской почве. Как доказал Н. В. Малицкий, Хлудовская Псалтирь из Исторического музея в Москве (греч. 129-д, около 830)[59] и близко к ней примыкающие Псалтири в монастыре Пантократора на Афоне (cod. 61, конец IX века)[60] и в Национальной библиотеке в Париже (gr. 20, начало X века)[61] представляют как раз эту позднейшую редакцию. Из трех названных рукописей Хлудовская Псалтирь является наиболее высокой по качеству. А. Н. Грабар склонен ее связывать с мастерской, обслуживавшей патриарха Фотия. Он не исключает возможности, что в работе над ее иллюстрациями принимал участие тот самый Григорий Асбестас, епископ Сиракузский и интимный друг Фотия, который украсил миниатюрами акты антиигнатиевского собора, предназначенные к посылке на Запад (эта рукопись была сожжена по решению Константинопольского собора в 869–870 годах). Приверженцы патриарха Игнатия сравнивались здесь с антихристом и Симоном-волхвом[62]. Остронолемический оттенок, но другого направления присущ и миниатюрам Хлудовской Псалтири. Иконоборцы обвиняются тут во всех смертных грехах: дьявол ссужает их золотом, они клевещут на бога, волоча по земле огромные языки, они замазывают известью иконы. На одной из миниатюр представлен патриарх Никифор, яростно попирающий ногами иконоборца Иоанна Грамматика, сделавшегося позже патриархом (837–843). Все это придает миниатюрам Хлудовской Псалтири нарочито злободневный характер. На многих страницах рукописи чувствуются живые отголоски страстной борьбы иконопочитателей с иконоборцами. Именно злободневность изображений, в которых центральную роль играет патриарх Никифор (806–815) и в которых отсутствуют патриарх Мефодий и императрица Феодора, восстановившие иконопочитание в 843 году, говорит против датировки Хлудовской Псалтири 858–867 годами, как это делает А. Н. Грабар.

К сожалению, иллюстрации Хлудовской Псалтири целиком переписаны в XII–XIII веках. И все же на основе отдельных фрагментов старой живописи можно получить представление о первоначальном стиле миниатюр. Последние были выполнены в легкой живописной манере. Фигуры не были обведены 90–93
грубыми контурными линиями, выделяясь на фоне пергамента в виде мягких пятен, не утративших еще связи с традициями античного импрессионизма. Колорит строился на нежных, деликатных красках, среди которых преобладали бледно-лиловые, синие, розовато-красные, зеленые и песочно-желтые тона. Эта живописная трактовка лишний раз указывает на константинопольское происхождение рукописи. Но тем интереснее чисто народные черты, которые дают о себе знать в стиле ее миниатюр. Большие, тяжелые головы, приземистые выразительные фигуры, угловатые, резкие, полные живости движения, своеобразная манера перегружать поля страницы крупными изображениями, наивная обстоятельность рассказа, нередко изобилующего реалистическими деталями, грубоватый юмор — все эти элементы восходят к народным источникам. Никогда больше константинопольское искусство не говорило на таком языке. Поддавшись на несколько десятилетий натиску народного искусства, оно перешло вскоре в ответное наступление, решительно обратившись к эллинистической традиции, которая способствовала растворению в неоклассическом стиле конца IX века столь опасных для его самобытности влияний. Этот перелом произошел уже в эпоху Македонской династии, чья художественная культура составляет одну из самых блестящих страниц в истории византийского искусства.

VI
МАКЕДОНСКАЯ ДИНАСТИЯ
(867–1056)

Эпоха Македонской династии является поворотным этапом в развитии византийского искусства. Именно в эту эпоху происходит перелом, логическим следствием которого была выработка классического византийского стиля. После тревожных, бурных времен иконоборчества наступает относительно спокойный период. Крепкая централизованная власть, опиравшаяся на разветвленный бюрократический аппарат, с железной последовательностью утверждает свое господство, стремясь и в искусстве утвердить единый, монополизированный двором стиль. Военные успехи вовлекают в орбиту притяжения византийской культуры новые народы с южными и восточными славянами во главе. Деятельность патриархов Фотия и Мефодия приводит к тому, что византийская церковь начинает претендовать на вселенское значение, а власть константинопольского патриарха распространяется отныне на огромные территории. Служилая и военная аристократия, с ростом которой пытались поначалу бороться отдельные императоры, в конце концов побеждает, превращаясь в решающую социальную силу, все более резко обособляющуюся от народа. Из ее среды выходят блестящие полководцы, многоопытные политические деятели, известнейшие ученые. Основанный в 1045 году константинопольский университет, с факультетами философии и права, был тем культурным центром, куда стекалась молодежь со всех концов империи, чтобы послушать лекции прославленного Михаила Пселла и знаменитого законоведа Иоанна Ксифилина.

И как художественный центр Константинополь получает решительное преобладание над другими художественными школами. Его влияние простирается на все более отдаленные области, способствуя укреплению престижа Византийского государства. Программная сторона искусства подвергается строжайшей регламентации, разнообразие декоративных систем сильно сужается, многие иконографические сюжеты отпадают как не отвечавшие новым запросам. Народные влияния, которые захватили Константинополь в первые десятилетия после восстановления иконопочитания, окончательно оттесняются на второй план. Они уступают место сдержанному, холодному неоклассицизму, восходящему к традициям эллинистического искусства. Выразительный, грубоватый экспрессионизм салоникских мозаик и иллюстрированных Псалтирей растворяется в четкой линейной ритмике и спокойных, уравновешенных композициях, нередко представляющих копии с отдаленных александрийских образцов. В X веке эти образцы копируются так часто и точно, что искусство приобретает несамостоятельный, эклектический характер. Увлеченные античностью художники почти слепо подражают старым прототипам, забывая о задачах, которые стояли перед ними в связи с требованиями спиритуалистической религии. Вместе с тематическими заимствованиями из античности перенимается не только ее свободная живописная техника, пользующаяся нежными полутонами и сочными бликами, но и типичный для нее сенсуалистический дух. Это неоклассическое искусство X века представляло глубоко реакционное явление. Полное ретроспективизма, оно отражало консервативные настроения столичного общества, стремившегося нейтрализовать новые веяния обращением к старым источникам. Возрожденный эллинизм дал возможность относительно быстро изжить влияние народного искусства. Через возврат к античности восстанавливалась живая связь с далеким прошлым, которое было окружено притягательным ореолом славы. Этот неоклассицизм, захватывающий конец IX и почти весь X век, явился фундаментом для всего византийского искусства XI–XII веков.

С конца X века в Константинополе намечается новая линия эволюции: неоклассическое искусство развивается в сторону последовательной спиритуализации форм. Отныне к искусству предъявляются все более серьезные требования: иконы, мозаики и фрески должны выражать глубочайшую духовность. В противном случае была бы вновь подвергнута сомнению возможность передать изобразительными средствами сущность божества. Вырабатывается новый

стиль. Спиритуализм получает окончательное преобладание. Фигура утрачивает свою материальную тяжеловесность, лица приобретают строгий, аскетический характер, пространственная среда упрощается и схематизируется, живописная трактовка уступает место линейной, колористическая гамма окончательно теряет импрессионистическую легкость, становится плотной и определенной, в книжной иллюстрации утверждается миниатюрный, основанный на тончайшей игре линий, стиль, который передается вскоре и в монументальную живопись. Этот абстрактный, полный духовности стиль явился классической формой выражения византийской религиозности. В нем снималось противоречие между формой и содержанием, долгие столетия обуславливавшее иконоборческие вспышки. Наконец была найдена та форма, которая была адекватна спиритуалистическому идеалу.

После победы партии иконопочитателей, в которой особой активностью отличались на первых порах женщины и монахи, был проведен целый ряд мероприятий, направленных на укрепление культа икон. 11 марта 843 года в Софии Константинопольской состоялось пышное богослужение, положившее начало ежегодному празднику Торжества православия, который вошел в дальнейшем в календарь восточной церкви и в перечень церемоний византийского двора. Между 843 и 847 годами над Бронзовыми вратами Большого дворца императрица Феодора восстановила икону Христа, уничтоженную императором Львом III[1]. В 867 году апсида и свод вимы Софии Константинопольской были украшены мозаиками с изображениями Богоматери с младенцем и двух архангелов*. Для назидания потомству эти изображения снабдили греческой надписью, почти полностью утраченной, но могущей быть реконструированной на основе копии в cod. Marc. gr. 498: ΑC ΟΙ ΠΛΑΝΟΙ ΚΑΘΕΙΛΟΝ ΕΝΘΑΔ' ΕΙΚΟΝΑC, ΑΝΑΚΤΕC ΕCΤΗΛΩCΑΝ ΕΥCΕΒΕΙC ΠΑΛΙΝ [Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили][2]. Одновременно на монетах Михаила III (842–867) и Феодоры всплывают изображения Христа, отсутствовавшие на монетах императоров-иконоборцев[3]. Примерно в эти же годы (856–866) реставрируются мозаики одного из самых парадных залов императорского дворца, так называемого Хрисотриклиния[4]: над троном царя была помещена мозаика с фигурой восседающего на троне Христа, «Царя царствующих», а на противоположной стене зритель видел Богоматерь на троне, которую окружали император, патриарх и их единомышленники; здесь же были представлены ангелы, пророки, апостолы и священники. Мозаики над входом как бы иллюстрировали основной тезис Эпанагоги — согласие светской и церковной власти.

* Об этих мозаиках см. на с. 71–72.

Что образ Богоматери, наряду с образом Христа, быстро получил распространение в церковной живописи, доказывает и произнесенная Фотием в Софии Константинопольской проповедь, в которой он возвышенными словами описывает изображение Марии[5]. Не случайно иконопочитатели выдвигали на первый план образ Богоматери. Он неразрывно связан с догмой воплощения, и ему придавали на этом этапе совсем особое значение. В отличие от приверженцев Оригена, монофиситов и иконоборцев иконопочитатели всячески подчеркивали человеческую природу Христа[6]. Отсюда повышенный интерес к циклу Страстей, отсюда появление образа мертвого Христа[7], отсюда, наконец, особое внимание к сцене Воскресения, встречающейся на страницах Псалтирей IX века не менее пятнадцати раз[8]. Все названные темы касались земной жизни Христа и наглядно раскрывали его человеческую природу, которая служила в глазах иконопочитателей основной посылкой его изображения на иконах. Недаром патриарх Фотий писал: «Будучи создан совершенным человеком, он [Христос] тем самым изображаем, как и все мы...»[9].

Благодаря литературным источникам достоверно выясняется, что на протяжении второй половины IX века сложилась и та новая система церковной росписи, которая знаменует высшую точку в развитии византийского монументального искусства[10]. Эта система продержалась, с незначительными отклонениями, более трехсот лет, и только с XIII века она начала подвергаться существенным изменениям.

До недавнего прошлого полагали, что первым памятником, где была воплощена новая иконографическая программа, являлась знаменитая Неа Василия I (867–886), поскольку именно с нею связывали проповедь патриарха Фотия, произнесенную между 858 и 865 годами[11]. Но теперь доказано, что в этой проповеди идет речь о другой церкви (Р. Дженкинс и К. Манго отождествляют ее с основанной Фотием церковью Теотокос Фарос, расположенной внутри дворца, а А. Н. Грабар — с церковью Богоматери Одигитрии, воздвигнутой Михаилом III неподалеку от дворца)[12]. Храм в целом Фотий воспринимает как «другое небо» на земле, как «обиталище Бога»[13]. В этом храме, подобно василевсу, царит Христос, чье помещенное в медальоне изображение украшает купол. Христос дан в виде Пантократора, или Вседержителя: «...полный заботы о людях, он взирает на землю и обдумывает распорядок и образ правления». Пантократор окружен ангелами, которые, подобно стражам, охраняют его, образуя почетный эскорт. Вся композиция купола, несомненно, навеяна той идеей самодержавия, которая отлилась в IX веке в классические по своей зрелости формы и которая получила в Эпанагоге, с ее учением об абсолютной власти царя, наиболее яркое отражение[14].

Продолжая описание росписи, Фотий упоминает находившуюся в апсиде фигуру Богоматери Оранты и многочисленные изображения патриархов, пророков, апостолов и мучеников. О евангельских сценах он ничего не говорит, но было бы преждевременно делать вывод, что они здесь отсутствовали. Во всяком случае, Николай Месарит видел в основанной Фотием церкви Теотокос Фарос развернутый евангельский

цикл, и нет достаточных оснований думать, как это делают Р. Дженкинс и К. Манго, что он являлся позднейшим дополнением[15]. О наличии в росписях IX века евангельских сцен говорит и император Лев VI, который описал в одной из своих проповедей мозаики церкви, основанной его министром и главным советником Стилианом (ум. 896). Здесь в куполе также находилось изображение Пантократора, окруженного ангелами; одни из них совершали небесную литургию, другие созерцали божество. «Таким образом эти лица из окружения Императора,—замечает Лев VI,—свидетельствуют об императорском величии своими собственными титулами и действиями»; «зритель видит представленных здесь царей и священников, призванных оказать почести, которые все оказывают Панвасилевсу»; роспись включала в себя также фигуру Богоматери Оранты в апсиде и изображения пророков и святых—«служителей Бога другого рода, людей, которые, преодолев свою природу, вели духовную жизнь, одни задолго предвидели спасение мира, другие были его непосредственными свидетелями»[16].

О прямом воздействии на идейный замысел церковной росписи византийских учений об автократоре и тесно с ним связанного придворного ритуала свидетельствует и другая проповедь Льва VI, в которой идет речь о церкви монастыря Каулеас. В куполе этой церкви находилось изображение Христа, в апсиде Богоматерь с младенцем (а не Оранта), на сводах (?) фигуры святых. Примечательны слова, которыми Лев VI сопровождает описание храма: «...подобно тому как входящие во дворец подавляют, думая об императоре, обычные душевные переживания, подобно этому присутствующие при освящении обиталища Бога изгоняют в устремлении к нашему великому Императору другие приходящие им на ум мысли и преисполняются чувством священного уважения»[17]. Монастырскую церковь Лев VI трактует как «новый дворец Царя славы», а использованное при изображении святых золото заставляет его вспомнить о роскоши одеяний императорской свиты.

Новая система росписи, которая нашла себе отражение в трех литературных источниках IX века, получила, по-видимому, настолько широкое распространение, что ее частично использовали в Софии Константинопольской, хотя архитектура этого храма плохо для нее приспособлена[18]. О Богоматери с младенцем Христом в апсиде, возникшей в 867 году, уже шла речь. Вскоре после землетрясения 869 года большой крест в куполе уступил место изображению Христа и херувимов, как об этом свидетельствует почти целиком погибшая надпись в северном тимпане, копия которой была обнаружена С. Меркати в одной рукописи[19]. На западной подпружной арке, реставрированной Василием I, были представлены Богоматерь с младенцем Христом и апостолы Петр и Павел. Наконец в северном и южном тимпанах разместили фигуры ангелов, пророков и отцов церкви. Эта часть мозаического ансамбля была начата в 867 году и закончена после 878 года. Таким образом, центральный неф Софии Константинопольской включал в себя почти все те элементы, которые рассматривались как обязательные для сложившейся в IX веке канонической системы росписи.

В кристаллизации этой системы несомненно сыграли большую роль понятие о неограниченной власти царя, разветвленный придворный церемониал с его иерархией чинов и популярнейшая в высших кругах философия псевдо-Дионисия Ареопагита с ее тщательно разработанным учением о постепенном восхождении от низшего к высшему[20]. Но появление этой системы нельзя объяснить только этими причинами. Она неразрывно связана с эволюцией византийской архитектуры, в которой крестовокупольный тип храма получил полное господство.

Как мы видели, в украшении церквей доиконоборческой поры значительное место занимала композиция Вознесения. Чаще она встречалась в апсидах, но есть основания думать, что ее применяли и в куполах (церковь св. Апостолов в Константинополе, церковь Успения в Никее)[21]. Данная композиция состояла из следующих основных элементов: сидящего на радуге Христа, Богоматери Оранты, ангелов и двенадцати апостолов. Именно такую схему мы находим в куполах салоникской св. Софии и венецианского св. Марка, дающих более или менее точные воспроизведения старых образцов. Позднейшие, архаизированные переработки этого типа имеются на Руси: в Мироже, Старой Ладоге и Нередице. Аналогичные композиции неоднократно встречаются в росписях Каппадокии[22]. Для больших плоских куполов ранневизантийских храмов многофигурная композиция Вознесения была весьма подходящим декоративным мотивом. Однако в дальнейшем она становилась неудобной, так как купола все более уменьшались при одновременном удлинении барабанов. В этих условиях большая многофигурная композиция должна была, естественно, подвергнуться переработке, иначе ее было бы плохо видно из-за сильного уменьшения размера фигур. Следствием этого противоречия явилось расчленение композиции на составные части, которое было, по-видимому, впервые проведено в константинопольских храмах второй половины IX века. Оранта с ангелами переносится в апсиду, где она символизирует отныне Церковь Земную[23]. Сидящий на радуге Христос превращается в полуфигуру Пантократора, заключенную в медальон и окруженную свитой ангелов. Апостолы опускаются в барабан, где их располагают между окнами. Традиционные херувимы или серафимы в парусах вытесняются постепенно четырьмя евангелистами, выделенными из числа апостолов[24]. Если барабан имел восемь окон, то в простенках помещались оставшиеся восемь апостолов. Если же число окон доходило до шестнадцати, то в простенках размещались шестнадцать пророков. Кажется, схема с пророками развивалась параллельно с более старой схемой, когда использовались одни апостолы[25]. При наличии шестнадцати окон

могла быть еще одна компромиссная комбинация: в этом случае в барабане изображали двенадцать апостолов, Оранту, двух ангелов и дополнительную фигуру Предтечи. Однако последний тип не мог долго удержаться, так как Оранту, которая дублировала Богородицу в апсиде, было неудобно помещать в один ряд с апостолами. Поэтому простенки барабана заполняются либо пророками, либо апостолами, и вся роспись получает логическое завершение, подчиняясь схеме, которая стала общеобязательной в XI–XII веках.

Мозаики Хосиос Лукас, Софии Киевской, Неа Мони и Дафни могут смело рассматриваться как наиболее зрелые решения византийской монументальной живописи. В их основе лежит интересующая нас иконографическая система, которая приобрела здесь поистине классическую завершенность. Хотя встречаются индивидуальные отклонения, в целом мы наблюдаем здесь черты столь большой монолитности, что это позволяет дать новой системе росписи обобщенную характеристику.

Прежде всего необходимо отметить один существенный момент: историческое расположение сцен утрачивает ведущее значение. В связи с вытеснением базилики крестовокупольными постройками художники принуждены все более ограничивать количество изображений, выбирая главные и самые наглядные. Мозаики и фрески призваны теперь не только освещать и пояснять основные догматы, но и служить подсобным материалом для церковного богослужения. Поэтому выбор тем диктуется главным образом соображениями литургического порядка. Портреты основателей переносятся из храма в нарфик, роспись превращается в легко обозримую систему, не перегруженную второстепенными деталями. В целом роспись храма символизирует идею о Церкви Вечной. Она объединяет в себе праотцев, пророков, апостолов, отцов церкви, святых, мучеников—всех тех, кто предсказал торжество церкви, кто за нее боролся, кто содействовал ее укреплению. Эти образы сопоставлены в порядке сложнейшей иерархии, находящей завершение в украшающей купол полуфигуре Пантократора. Отнесенный в самую высшую точку храма, Христос царит над всем пространством. Его могучая полуфигура воплощает творческий пафос демиурга, создателя и властителя мира. Как бы наблюдая за всем происходящим, он является логическим центром обширного декоративного ансамбля. В целях большей внушительности заключенная в медальон полуфигура Христа окружается обыкновенно свитой архангелов. В барабане изображены апостолы либо пророки, глашатаи и предвозвестники его учения, а на парусах евангелисты. Их размещение на столбах, поддерживающих купол, далеко не случайно, поскольку их трактуют как четыре «столпа евангельского учения». Композиция апсиды теснейшим образом связана с Пантократором в куполе. Здесь мы видим Богоматерь: либо стоящую в позе Оранты с поднятыми к Спасителю руками, либо восседающую с младенцем на троне. В первом случае она олицетворяет Церковь Земную. Занимая в небесной иерархии второе место после Христа, она и в храме господствует, вместе с Пантократором в куполе, над прочими изображениями. Рядом с нею либо поблизости от нее (на триумфальной арке, в виме, апсиде, в боковых апсидах) располагаются архангелы Михаил и Гавриил. В виме представлена Этимасия—трон Христа, уготованный для Страшного суда. Нижняя часть апсиды нередко заполнена Евхаристией и фигурами первосвященников, архидиаконов и святителей. Последние изображения как бы сводят верующего с неба, символизированного куполом и сводами, на землю, где протекала деятельность многочисленных святых и мучеников. Являясь представителями, основателями и устроителями Земной Церкви, они сознательно располагаются по всему храму в нижних регистрах. Таким образом роспись нижней части храма ставится в непосредственную связь с купольной композицией, где Христос, глава Церкви Небесной, через Богородицу, образ Церкви Земной, и через апостолов, евангелистов и святых находится в вечном единении с церковью на земле. Если сюда присоединить еще праздничный цикл, состоящий из двенадцати сцен (Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Воскрешение Лазаря, Преображение, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие св. Духа, Успение Богородицы), постепенно выделявшихся из исторического цикла как имевшие особое значение для церковного богослужения, то в целом получался грандиозный ансамбль, поражающий своей стройностью и монументальной мощью.

В этом ансамбле, как правило, центральное место занимали апсида и подкупольное пространство, где развертывалось основное литургическое действие. Обычно под куполом стоял амвон, откуда произносились проповеди, куда всходили читающие, возглашавшие и поющие. Когда разыгрывались сцены церковной драмы, то амвон символизировал пещеру, в которой родился Христос, либо Голгофу, на которой он был распят. К алтарной преграде и амвону было приковано внимание молящихся, созерцавших из ветвей креста, боковых нефов и с галерей ослепительное зрелище византийского богослужения. Отсюда вытекало одно важное для всей декоративной системы обстоятельство: мозаики и фрески должны были располагаться так, чтобы зритель мог лучше всего обозреть их при круговом движении. Такое размещение мозаик и фресок в корне отлично от того, что мы находим в постройках базиликального типа, где мозаики либо фрески даются в виде фризовой композиции над аркадой центрального нефа и тем самым способствуют движению зрителя по прямой линии: от входной западной стены к алтарю. В крестовокупольном храме декоративная система продумана по совсем иному принципу. Она рассчитана на восприятие ее зрителем по ходу кругового движения, когда он перемещается из одной ветви креста в дру-

гую. Только тогда открываются его взору все богатейшие живописные перспективы и он получает возможность верно «читать» то, что видит. Это прекрасно понимал патриарх Фотий, в чьей уже неоднократно цитированной проповеди имеются следующие примечательные слова: «...погрузившись в святилище, какое его [т.е. вошедшего в храм] охватывает блаженство и в то же время беспокойство и удивление! Как будто он вступил на небо, без противодействия с чьей-либо стороны, и осиянный многообразными, со всех сторон открывающимися, подобно звездам, красотами, он остается зачарованным»[26]. Далее Фотий высказывает поразительное по тонкости и острой наблюдательности эстетическое суждение: «Все остальное представляется отсюда пребывающим в волнении и святилище [кажется как бы] вращающимся. Ибо то, что всестороннее разнообразие созерцаемого заставляет зрителя пережить благодаря всякого рода поворотам и продолжающимся движениям, это переносится через силу воображения из собственного переживания на созерцаемое»[27]. О.Вульф, первым оценивший значение этих текстов, правильно отметил, что они бросают яркий свет на понимание архитектуры средневековым человеком[28]. Действительно, мы имеем здесь выдающиеся по их интересу высказывания, которые наглядно свидетельствуют, насколько тонко разбирались в искусстве наиболее культурные круги византийского общества. То, что Фотий говорит о «со всех сторон открывающихся красотах», о как бы «вращающемся» святилище, о «всестороннем разнообразии созерцаемого», заставляющем зрителя двигаться в пространстве, все это можно было пережить лишь в постройке крестовокупольного типа, в рамках которой и сложилась интересующая нас декоративная система.

Для византийских храмов типично сочетание мраморной облицовки стен с мозаиками. Как правило, последние украшают только верхние части интерьера. Стены же остаются скрытыми за мраморной облицовкой, крепкой и монолитной, с блестящей, полированной поверхностью. Эта твердая поверхность, контрастируя с живописным мерцанием мозаических кубиков, еще более подчеркивает своеобразные художественные эффекты мозаики. Поскольку мозаика в крестовокупольных храмах покрывает в основном изогнутые поверхности (купол, барабан, паруса, подпружные арки, тромпы, своды, апсиду), постольку, естественно, контраст между гладкой мраморной облицовкой стен и изменчивой, мерцающей фактурой мозаики ощущается особенно остро. Эстетическую природу этого контраста прекрасно понимали византийские мастера. Недаром в Софии Константинопольской тимпанам люнет придавали незначительную вогнутость, чтобы усилить блеск мозаической смальты[29], а в Софии Киевской огромная фигура Богоматери Оранты в апсиде имеет ряд ритмически чередующихся повышений и понижений грунта, которые способствуют игре оттенков. На вогнутых и волнообразных поверхностях достигается несоизмеримо бóльшее мерцание выложенных под разными углами кубиков, чем на ровных (особенно это относится к золоту). Подобно тому как готический витраж требует интенсивного света, чтобы загорелись его чистые краски, выложенная на изогнутых плоскостях мозаика нуждается в не очень ярком освещении, потому что только тогда живописная игра разноцветных кубиков достигает полной силы. Когда мозаика покрывает прямую плоскость, вдобавок резко освещенную, она утрачивает половину очарования: золото начинает блестеть слишком ярко, отчего фигуры выделяются на его фоне бесцветными силуэтами[30].

Благодаря тому, что мозаика располагается в храмах IX–XI веков чаще всего на изогнутых поверхностях, между нею и пространством интерьера устанавливается совсем особое соотношение. Реальное пространство интерьера как бы вливается в углубления конх, тромпов, ниш, сводов, парусов, и фигуры, которые изображены на их поверхности, вступают в контакт с этим пространством[31]. Представленные на золотом фоне, эти фигуры не имеют пространства *позади* себя. Они даются в окружении мерцающего золота, возносящего их, как образы иконного порядка, во вневременную и внепространственную среду. Но поскольку они украшают изогнутые поверхности, постольку между фигурами и расположенным *перед* ними пространством намечается теснейшая взаимосвязь[32]. Изображаемые в алтаре отцы церкви располагаются полукругом и кажутся стоящими в реальном пространстве апсиды. Аналогичная картина наблюдается и в барабане главного купола, где стоящие пророки либо апостолы размещаются по кругу, иначе говоря вокруг реального пространства барабана. По кругу подкупольного кольца располагаются и фигуры евангелистов, изображаемые обычно на парусах. Архангел Гавриил и Мария из Благовещения на столбах триумфальной арки отделены друг от друга ее широким пролетом, в силу чего зритель воспринимает их в связи с находящимся между ними пространством апсиды. Все эти примеры ясно показывают, что выполнявшаяся на изогнутых поверхностях мозаика обладала особым свойством: лишенная сама пространства, она замыкала пространство интерьера, от которого в композиционном отношении она была неотделима. Это и делает византийскую мозаику эпохи ее расцвета одним из совершеннейших видов монументального искусства.

При уточнении масштабных соотношений византийские мастера руководствовались двумя принципами, порою резко друг другу противоречащими: традиционной иерархией óбразов и учетом точки зрения зрителя в связи с большей или меньшей удаленностью от него изображения. Первый принцип требовал, чтобы размер фигур зависел от их положения в небесной и земной иерархии. Поэтому изображения Христа и Богоматери должны были быть бóльшими по размеру, чем изображения апостолов, изображения последних бóльшими, чем изображения святых, и т.д.

Но провести этот иерархический принцип полностью при украшении интерьера было невозможно. Иначе разнобой масштабов нарушил бы архитектонику декоративной системы. Следовательно, необходимо было учитывать и второй принцип, т.е. точку зрения зрителя, двигавшегося в интерьере, и местоположение той или иной мозаики по высоте. Из сочетания первого и второго принципов неизбежно должен был родиться компромисс. Такой компромисс мы фактически и наблюдаем в мозаических ансамблях XI века. Самыми большими по размеру фигурами здесь обычно являются Пантократор в куполе и Оранта либо Богоматерь с младенцем в апсиде, которые воспринимаются как идейный стержень ансамбля. Но это не мешает тому, что изображения Христа и Марии на других местах даются в одном масштабе с фигурами, стоящими ниже их в церковной иерархии. Здесь вступает в свои права второй принцип: учет композиционного строя данной мозаики и степени ее удаленности от зрителя. Этот принцип корректирует первый и вносит в общую шкалу размеров то разумное начало, которое нейтрализует крайности иерархической доктрины. Чтобы избежать сильного уменьшения изображений по мере их все бóльшего удаления от глаза зрителя, византийские мозаичисты последовательно увеличивали размеры фигур от пола к вершине купола. Однако на этом пути они сознательно допускали целый ряд отступлений, которые позволяли им выделять с помощью преувеличенных размеров те фигуры, которые должны были доминировать на основе иерархического принципа. Так, например, Архангел в куполе Софии Киевской, расположенный на высоте 23,70 м, меньше Оранты, расположенной на высоте 10,47 м, на целых 1,60 м. Примеры таких несоответствий можно было бы легко умножить. Византийские мозаичисты умели с большим искусством координировать вышеописанные принципы, что дало им возможность сохранить и требуемую церковью иерархию иконных образов и постепенное нарастание размеров по мере удаления изображений от зрителя. Тем самым они обеспечили всем изображениям независимость от оптических искажений, неизбежно возникавших при восприятии их человеческим глазом на далеком расстоянии. Это в немалой степени определяет их торжественно-иконный характер, которым так дорожили средневековые художники.

В византийских мозаиках XI века наблюдается еще ряд коррективов, вносимых ради устранения оптических искажений[33]. Так, например, нижняя часть фигур удлиняется с целью предупредить нарушение пропорций при восприятии фигур снизу. Изображения, располагаемые в полукружии апсиды, увеличиваются в ширину по мере их приближения к краям. Это делалось для того, чтобы крайние фигуры не казались слишком тонкими из-за более резкого угла сокращения. Вполне возможно, что такие и аналогичные им приемы удержались в византийской живописи как пережитки античного греческого искусства, в котором, как известно, широко применялись курватуры, энтазисы колонн, удлинения нижних частей высоко стоящих статуй и другие близкие им меры против оптических искажений[34].

Для византийских мозаик эпохи расцвета типична особая свобода композиционных построений, в которых нет ничего от линейки, столь вредящей мозаикам XIX века. Мозаичисты не боятся нарушать строгую симметрию, они по-разному ставят фигуры, по-разному трактуют их силуэт. Фигура Богоматери Оранты в Софии Киевской размещена не по самому центру апсиды, а слегка сдвинута вправо (примерно на 0,30 м). Высота фигур из Евхаристии колеблется от 1,90 до 2,05 м. Размеры голов апостолов из той же композиции разнятся в левой и правой части (по вертикали от 0,22 до 0,40 м). Не совпадают по высоте расположения и росту фланкирующие триумфальную арку фигуры из Благовещения: рост Богоматери, чья фигура размещена на высоте 8,52 м от первоначального уровня пола, равен 2,23 м, а рост архангела Гавриила, чья фигура размещена на высоте 8,45 м, равен 2,30 м. Столь незначительные колебания в размерах не улавливаются зрителем из-за отдаленности изображений от его глаза, но они играют немаловажную роль в создании того впечатления свободы декоративных решений, которое никогда не порождают мозаические ансамбли Сицилии с их сухостью и ригористической выверенностью линий. Византийским мозаикам лучшей поры присущи большая свежесть, непосредственность выражения, и художественные искания не скованы чрезмерно жесткой эстетической доктриной.

Средневековая мозаика воссоздавала свет не своими собственными живописными средствами, как это делает реалистическая картина, а пользовалась реальным дневным светом, проникавшим через окна, либо искусственным светом от многих сотен свечей, освещавших храмы в вечерние и ночные часы[35]. Мозаике с золотым фоном особенно благоприятствует искусственное освещение, под воздействием которого золотые кубики приобретают нежное мерцание. Столь излюбленные мозаичистами вогнутые, а следовательно и несколько затененные поверхности уже сами по себе нейтрализовали источники света. Они приглушали последние и придавали им ту неравномерность, от которой мозаика только выигрывает.

Среди смальт золото является наиболее светоносным материалом, так как при поблескивании оно само превращается в источник света. Но этот свет — не реальный свет, а, если можно так выразиться, магический. Он возносит фигуру во внепространственную и вневременную среду, усиливая оторванность иконного образа от земли. А это и была одна из основных задач средневекового художника, сохранявшего за изображением торжественный, иератический характер.

Как это ни звучит парадоксально, но золото используется в византийских мозаиках, помимо фона, умеренно и притом в таких местах, где мастер стре-

мится выделить с помощью драгоценного материала главные действующие лица и где этот материал по причине определенного светового режима обретает способность блестеть, а тем самым становится источником света. В изображении Евхаристии в Софии Киевской золото применено в складках одеяния Христа, в рипидах ангелов, в украшениях престола, в разделке стоящей на престоле утвари. Здесь золото не только подчеркивает центральную, в идейном отношении наиболее значительную часть композиции, но и получает особую световую рельефность, поскольку она освещается из трех нижерасположенных окон апсиды. Гораздо скромнее используется золото в огромной фигуре Оранты (подножие, полосы фиолетового плаща) и в медальонах Деисуса (золотые складки синего плаща Христа и фиолетового плаща Богоматери). В куполе золото введено в складки голубого плаща Пантократора, в переплет книги и лор архангела. В остальных фигурах золото дается в весьма малых дозах (переплеты евангелий, рукавчики и вороты святителей, рукавчики и отделка плаща Марии из Благовещения, венцы отдельных мучеников). Такое же расчетливое применение золота мы находим в мозаиках Неа Мони и Дафни.

Там, где освещение сильнее, византийские мозаичисты прибегают к светлой гамме холодного тона, а где стены и своды освещаются с помощью отраженного, а не прямого света, там наблюдается подбор насыщенных и теплых цветов. В этом отношении показательна цветовая трактовка фигур святительского чина в Софии Киевской. Левые фигуры, попадающие под действие лучей, которые проникают через южное окно, выполнены в более бледной гамме, тогда как правые фигуры, освещаемые в основном через северное окно, набраны в более плотных и контрастных тонах. Это сказывается и в такой детали, как обводка нимбов. Слева преобладают светло-голубые и светло-зеленые цвета, а справа темно-синие, черные и красные. С помощью таких приемов мозаичисты, учитывая силу света, выравнивают колористическую гамму всего регистра, не давая возможности западать какой-либо одной ее части.

Аналогичная картина наблюдается и в трактовке полуфигур мучеников на подпружных арках той же Софии Киевской: плотность и сила цвета здесь нарастают по мере того как медальоны приближаются к замку арок, где они попадают в условия худшего освещения. И в данном случае весьма показательны цвета обводок медальонов. В лучше освещенных местах в обводках доминируют голубые, фиолетовые, бледно-зеленые, розовые и водянисто-синие тона, в хуже освещенных местах—темно-синие, красные, темно-зеленые, черные, белые, фиолетовые и серые. Все говорит о неразрывной связи между силой цвета мозаики и степенью интенсивности падающего на нее света. И чем более искушенными были мастера, тем шире прибегали они к таким тонким, на первый взгляд незаметным, приемам.

В мозаике, как ранней, так и зрелого периода, самой привлекательной стороной является цвет. Средствами живописи невозможно воссоздать то сияние красок и ту вибрацию света, которые порождают кубики смальты, когда они образуют неровную, шероховатую поверхность. Колористическая гамма мозаики отличается в памятниках XI века особой густотой и насыщенностью цветовых отношений. В ней есть нечто столь же драгоценное, как и в эмалях. Это и делает ее такой непохожей на легкую, импрессионистическую гамму мозаик доиконоборческой поры. При всем индивидуальном строе отдельных мозаических ансамблей XI века им присущи и общие черты. Прежде всего каждый из этих ансамблей обладает определенным единством колорита. Это достигается укрупнением цветовых пятен, их ритмическим повтором, умелым согласованием. В Хосиос Лукас преобладают монашески мрачные черные, коричневые и серые цвета, в Неа Мони—драматически напряженные красные и густые синие, в Дафни—нежные розовые и зеленые. Но, как правило, лейтмотивом в колористической композиции выступает хорошо гармонирующий с золотом синий тон, то более плотный, то более разбеленный. Второй по значительности цветовой доминантой является благороднейший фиолетовый цвет, также превосходно уживающийся с золотом. Именно эти два цвета—синий и фиолетовый—чаще всего спаивают воедино колористическую гамму всех мозаик, придавая им необходимую цельность и монументальность.

Особое место в мозаических ансамблях XI века занимают фигуры, облаченные в неяркие сероватые либо беловатые одеяния с разноцветными тенями: синими, водянисто-голубыми, изумрудно-зелеными, серовато-зелеными, фиолетовыми, желтыми, красными, черными, серыми. Эти краски, в сочетании с основным белым тоном, порождают ту переливчатую гамму, которую невозможно воссоздать чисто живописными средствами, поскольку она специфична именно для *сияющей* смальты. Но как ни значительна роль этих цветных линий и полос, намечающих тени и складки, в фигурах все же доминирует белый либо серовато-белый тон. Такое предпочтение белому тону Э. Виолле ле Дюк обосновывал тем, что «золото требует употребления самых ярких и самых теплых тонов, а также белых или почти белых. Смешанные же тона, имеющие незначительную силу, представляют то неудобство, что сливаются с полутонами металла и вносят таким образом разлад в композицию»[36]. И далее Э. Виолле ле Дюк пишет: «Древние художники в изобилии употребляли светло-серые цвета разных оттенков... Белый цвет играет весьма важную роль в этих живописных украшениях, в особенности в присутствии золота. И если на стенной живописи или на мозаике, которая кажется очень яркою и выдержанною в тоне, рассчитать площади, занятые белым цветом или светло-серыми тонами, то относительная величина их невольно поражает»[37]. Мозаики Хосиос Лукас, Софии Киевской, Неа Мони

и Дафни полностью подтверждают эти мысли Э. Виолле ле Дюка.

Мы намеренно остановились более подробно на мозаических ансамблях Македонской эпохи. Они знаменуют высшую точку в развитии не только искусства этого времени, но и всей византийской художественной культуры. Они самое зрелое и самое законченное ее порождение. Очень скоро оказалось нарушенным то идеальное равновесие, которое установилось между архитектурой храмов крестовокупольного типа и их монументальной декорацией. Этот процесс начался, по-видимому, в XII веке и был обусловлен многими причинами: усложнением плана церквей, частичной утратой ясности и обозримости декоративной системы из-за ряда побочных тем, настойчивыми попытками сочетать дорогую мозаику с более дешевой фреской, наконец стремлением приспособить декорацию крестовокупольного здания к постройкам базиликального типа (как, например, в Сицилии). Все привело к тому, что XII век уже не дает таких классически чистых образцов мозаического декора, какие мы находим в XI столетии. И если своими корнями эти образцы восходят к искусству послеиконоборческой поры, то полной стилистической зрелости они достигли не ранее последней четверти X века, в пользу чего говорят не только случайно уцелевшие памятники монументальной живописи, но прежде всего лицевые рукописи, сохранившиеся в относительно большом количестве. К изучению этих рукописей и следует обратиться, потому что только они позволяют восстановить главнейшие стилистические сдвиги в искусстве Македонской династии.

Уже самая ранняя рукопись этой эпохи — исполненный для Василия I между 880 и 883 годами кодекс Григория Назианзина из Национальной библиотеки в Париже (gr. 510) — ясно показывает, в каком направлении протекало художественное развитие[38]. От грубоватого экспрессионизма, столь типичного для салоникских мозаик IX века и Псалтирей с иллюстрациями на полях, не остается и следа. Влияния восточнохристианского искусства растворяются в спокойном неоклассическом стиле, тысячами нитей связанном с традициями александрийского эллинизма. Большие
94 95 миниатюры целиком заполняют листы рукописи; заключенные в тонкие рамочки, они отличаются тяжеловатой монументальностью. Иконография выдает ряд точек соприкосновения с Парижской Псалтирью и каппадокийскими памятниками, откуда можно заключить, что рукопись является оригинальной константинопольской переработкой нескольких прототипов, среди которых имелись ранние ветхозаветные и евангельские циклы, Менологий, Хроники Созомена, Феодорита и Малалы, Омилии Григория Назианзина. Построение каждой миниатюры отмечено большой ясностью: фигуры и архитектурные кулисы использованы как пространственные факторы, сопоставленные в порядке строгой композиционной координации. Приземистые, коренастые фигуры крепко стоят на ногах. Еще античные по своим пропорциям лица лишены тонкой одухотворенности, одеяния падают широкими складками, плотно облегая тело и выявляя его материальную тяжесть. Здания и ландшафт выполнены в перспективной манере, подчеркивающей их объем. Это не легкие фантастические сооружения позднейших миниатюр, а реальные, восходящие к эллинистическим традициям, постройки. Техника исполнения полна живописной свободы. Светлые интенсивные краски (синяя, красная, зеленая, фиолетовая, коричневато-желтая) наложены широкими мазками, сочные лица обработаны при помощи легких, прозрачных теней. В целом линия отступает на второй план перед красочной моделировкой; лишенная каллиграфической сухости и остроты, она почти растворяется в мягких мазках.

В том же стиле исполнена Христианская Топография Косьмы Индикоплова в Библиотеке Ватикана (gr. 699), восходящая к старому александрийскому прототипу[39]. Этот манускрипт иллюстрирован в конце IX века в столичных мастерских, о чем говорит его теснейшее сходство с парижской рукописью. Короткие фигуры полны тяжеловесной монументальности, 96 97
но фактура отличается легким, живописным характером. Аналогичный стиль выдают Слова Иоанна Златоуста в Национальной библиотеке в Афинах (cod. 210)[40] и вставные миниатюры из Евангелия в Библиотеке Ватикана (gr. 1522)[41]. Провинциальным отражением этого неоклассического стиля конца IX–начала X века являются миниатюры Комментариев Олимпиодора на Книгу Иова от 905 года в венецианской Марчиане (gr. 538), имеющие немало общего с парижским кодексом Григория Назианзина и ватиканским Косьмой[42]. Надо наконец упомянуть и Евангелие из Андреевского скита на Афоне (cod. 5), хранящееся теперь в Университетской библиотеке в Принстоне (Garret 6)[43]. Хотя его миниатюры, изображающие стоящих Христа, Марию и трех евангелистов, восходят к старым сирийским традициям, тем не менее в стиле ясно чувствуются отголоски столичного искусства ранней Македонской династии, выступающего перед нами в вышеназванной группе рукописей как законченное художественное течение.

Есть основания думать, что из этой же столичной школы вышел и расписной реликварий в Библиотеке Ватикана[44], относимый обыкновенно к XI–XII векам, на самом же деле возникший не позднее середины X века, на что указывают крупные формы и широкая живописная трактовка, выдающие ряд точек соприкосновения с парижским кодексом Григория Назианзина.

Большинство затронутых здесь рукописей освещает тот неоклассический стиль, который сложился на константинопольской почве в конце IX века. Для этого стиля особенно типична тяжелая монументальность. Каждая миниатюра представляет собой как бы уменьшенную фреску либо мозаику. Статуарная фигура импонирует своей массой, одеяния ниспадают крупными складками, широкие, обобщенные плоско-

сти не дробятся мелкими линиями, композиционные построения полны ясности и спокойствия. Несмотря на энергично пробивающуюся восточную струю, дающую о себе знать в орнаменте и типах лиц, основой стиля остается эллинизм. Связь с ним лучше всего чувствуется в широкой живописной трактовке, базирующейся на свободных мазках и на применении сочных бликов и легких, прозрачных теней. Некогда столь сильные влияния народного искусства окончательно растворяются в этом неоклассическом стиле, который насквозь пропитан ретроспективизмом. В первой половине X века последний достигает апогея: начинается фаза безличного подражания антику. Это неоклассическое искусство пользовалось особой поддержкой Константина VII Багрянородного (913–959), просвещенного ценителя античного искусства и покровителя художников[45], заставлявшего систематически копировать старые рукописи, откуда делались выписки для более удобного использования античных авторов современниками императора.

Главным памятником константинопольской книжной миниатюры первой половины X века является знаменитый ватиканский Свиток Иисуса Навина (Palat. gr. 431), восходящий к старому александрийскому образцу[46]. К сожалению, миниатюры Свитка утратили первоначальную раскраску, лишь частично восстановленную реставраторами в позднейшее время. Это лишает нас возможности судить об их живописных красотах. Однако и в настоящем виде, когда до нас дошел только линейный каркас изображений, Свиток свидетельствует об относительно хорошем понимании миниатюристами X века копировавшихся ими образцов. Воинская эпопея развернута в
98–100 виде фризовой композиции, распадающейся на отдельные эпизоды. Каждый эпизод представлен в композиционном отношении с предельной ясностью. Фигуры свободно передвигаются в пространстве, зрителю с первого взгляда понятны их взаимоотношения, движения энергичны и убедительны. Там, где художнику приходится изображать толпу, он передает ее с легкой непринужденностью. Но все это следует относить не за счет мастеров, выполнивших Свиток, а за счет оригинала, который они копировали и который был полон античных персонификаций, умело использованных для отделения одного эпизода от другого. На X век указывают одновременный с миниатюрами минускул и сухость условного стереотипного рисунка, в котором тщетно искать живости и свободы античной линии. В этом отношении миниатюры Свитка намного уступают фрескам Кастельсеприо и Санта Мария Антиква, принадлежащим иной, более ранней эпохе. Вероятно, Свиток выполнен для торжественного поднесения византийскому императору по случаю одержанных им побед над варварами. Ветхозаветная эпопея выбрана здесь не случайно, поскольку она намекала на успехи византийского оружия.

Вторым прославленным памятником неоклассического направления является Парижская Псалтирь (gr. 139)[47]. Ее заключенные в широкие рамочки миниатюры представляют свободные копии с александрийского образца. Иллюстрации, часть которых давно утрачена, не входили с самого начала в состав рукописи, а были к ней искусственно присоединены. В отличие от Псалтири с изображениями на полях мы имеем здесь иную, чисто аристократическую редакцию, рассчитанную на просвещенное столичное общество. Каждая миниатюра выполнена по принципу самостоятельной композиции. Трактовка 101 102
ландшафта, архитектурных кулис и фигур свидетельствует о стремлении художников приблизиться к прототипу, что придает миниатюрам, при всей мастеровитости их исполнения, какой-то вялый, безличный характер. И как ни пространственны пейзажи, как ни точен местами рисунок, как ни верна перспектива зданий, как ни свободна живописная техника, в стиле чувствуется не только явное непонимание копируемых образцов, но и усиливающаяся схематизация. Пространственные взаимоотношения между зданиями и фигурами утрачивают ту ясность, которую они имели в парижском кодексе Григория Назианзина и в более точно воспроизводящем оригинал Свитке Иисуса Навина, мягкие, живописные плоскости все чаще дробятся тонкими, острыми линиями.

Миниатюры Парижской Псалтири, с их ярко выраженным неоклассицизмом, легко объединяются в одну группу с целым рядом близких к ним по стилю рукописей первой половины X века, что решительно препятствует относить их к более ранней эпохе. Такие манускрипты как Библия королевы Христины Шведской в Библиотеке Ватикана (Reg. gr. I)[48] или Евангелие в Национальной библиотеке в Париже (Coislin 195)[49] особенно тесно примыкают к cod. Paris.
gr. 139. Первая из этих рукописей, исполненная для 103 104
знатного византийского сановника Льва, сохранила в на редкость чистой форме ряд пережитков эллинистического искусства, о чем свидетельствуют свободная импрессионистическая трактовка с помощью широких мазков, нежные голубоватые фоны с легкими облаками и сиреневой далью, живые, изящные движения фигур и помпеянские по характеру здания, напоминающие миниатюры Амброзианской Илиады, Ватиканского Вергилия и Венского Генезиса. Вторая рукопись украшена четырьмя миниатюрами с изображениями сидящих евангелистов, чьи крупные пластические фигуры хранят отголоски статуй античных риторов. В том же неоклассическом, но только несколько более сухом стиле исполнены изображения сидящих евангелистов в двух близких Евангелиях из монастыря Ставроникита на Афоне (cod. 43)[50] и Национальной библиотеки в Афинах (cod. 56)[51]. В афинской рукописи евангелисты представлены на гладких золотых фонах, тогда как в Евангелии из монастыря Ставроникита они даны на фоне богатых архитектурных сооружений, мало чем отличающихся от построек, которые использованы в качестве декоративных мотивов на стенах помпеянских домов. В еще двух Евангелиях, середины X века (Paris. gr. 70 и Vindob. theol. gr. 240)[52], вместо сидящих изображены

фигуры стоящих евангелистов, хотя и написанных в более живописной манере, но полных той же монументальной внушительности. Провинциальным и несколько более поздним отражением этого неоклассического искусства, процветавшего на столичной почве в первой половине X века, являются происходящие из Трапезунда миниатюры Евангелия в Публич-
105 106 ной библиотеке в Ленинграде (греч. 21 и 21 А)[53], иконография которых выдает прямую связь с каппадокийскими памятниками, но которые по стилю тесно примыкают к столичным произведениям. Сюда же следует присовокупить миниатюру из Евангелия в Лавре св. Афанасия на Афоне (А 92)[54], изображающую фигуру стоящего Христа, окруженную шестью медальонами с евангелистами, Марией и Крестителем, и сильно пострадавшие от реставрации миниатюры Толкований на Книги пророков в Библиотеке Ватикана (Chigi R VIII 54)[55] с монументальными фигурами стоящих пророков.

Отличительной чертой вышеназванных рукописей является ярко выраженный неоклассицизм, порою граничащий с рабским подражанием антику. Это ретроспективное, эклектическое искусство было рассчитано на узкий круг просвещенных любителей и знатоков, находивших особую прелесть в возврате к античности. Уже само расположение миниатюр во весь лист и обрамление их широкими рамками создают эффект картинности, который восходит к стилю эллинистической станковой живописи. Каждая миниатюра трактуется как *замкнутая в себе* картина. Пространство строится по иллюзионистическому принципу, фигуры объемны, они имеют тяжесть физических тел. Трактовка нередко выдает ту же виртуозную живописность, как и в рукописях конца IX века. Но в большинстве миниатюр намечаются новые тенденции, последовательный рост которых приводит к образованию стиля конца X века: пространственные построения постепенно утрачивают свойственную им в рукописях конца IX века ясность, монументальные фигуры становятся более легкими и стройными, тонкая, острая линия все чаще дробит плоскость, придавая ей декоративный характер, графические элементы усиливаются за счет живописных.

В рукописях конца X–начала XI века окончательно изживается безличный неоклассицизм раннемакедонской династии. Эта сенсуалистическая реакция не могла быть долговременной, она неизбежно должна была встретить решительный отпор у представителей высшего византийского общества. Со второй половины X века начинается переработка неоклассического стиля в сторону последовательной спиритуализации форм. Иллюзионистическое пространство уступает место абстрактной плоскости, некогда тяжеловесные фигуры приобретают бóльшую легкость, в лицах появляется выражение строгого аскетизма. Постепенно вырабатывается чисто графический миниатюрный стиль, который достигает классической формы выявления в искусстве XI–XII веков.

Данный процесс, частично связанный с вытеснением эллинистических влияний восточными, легко проследить на ряде рукописей конца X–начала XI века. Центральное место занимает Менологий в Библиотеке Ватикана (gr. 1613), исполненный около 985 года восемью различными художниками для Василия II (976–1025)[56]. Уже расположение миниатюр становится здесь совершенно иным. Это не монументальная, занимающая всю страницу картина, а подчи-
ненные композиции листа небольшие миниатюры, 107–110
образующие вместе с инициалами и текстом одно ритмическое целое. Сухие, бесплотные фигуры облачены в распадающиеся на сотни мелких складочек одеяния, нередко покрытые условной золотой штриховкой. Золотой фон окончательно вытесняет синие фоны, благодаря чему все изображения получают характер подчеркнутой отвлеченности. Здания утрачивают былую трехмерность, превращаясь в легкие, чисто декоративные строения. Некогда пространственный пейзаж подвергается такой же схематизации: холмы стали плоскими, скалы до неузнаваемости стилизованы, деревья и растения уподобляются геометрическим мотивам. Фигуры располагаются не в пейзаже, а на фоне пейзажа, отдельные части которого напоминают плоские театральные кулисы. Несмотря на то, что движения фигур еще полны непринужденности и свободы, ясно сказывается тенденция придавать им фронтальное положение. Сухие, строгие лица, выдающие нередко армянский тип, получают выражение заметной одухотворенности. Колористическая гамма становится менее яркой. Постепенно из нее выпадают нежнейшие полутона, которые восходили к традиции античного импрессионизма. Взамен вводятся более определенные, плотные краски, напоминающие своими оттенками драгоценные эмали.

Этот новый стиль, сменивший чувственный неоклассицизм раннего X века, был оригинальным творением константинопольской школы. В противовес упадочному эклектизму неоклассического искусства он полон внутренней значительности и подлинной новизны, которые выгодно отличают его от таких блестящих по технике, но пустых по содержанию работ как Парижская Псалтирь. Кроме Ватиканского Менология он представлен еще рядом первоклассных столичных рукописей конца X–начала XI века, вышедших, вероятно, из той же придворной мастерской Василия II. Здесь следует прежде всего упомянуть написанную около 1019 года для Василия II Псал-
тирь в Венеции (Marc. gr. 17)[57], близкую по стилю к 111
Ватиканскому Менологию. К этим двум рукописям примыкают в свою очередь Евангелие Фоки в ризнице Лавры св. Афанасия на Афоне[58], Книга пророка Исаии в Библиотеке Ватикана (gr. 755)[59], Толкования на Книги пророков в Библиотеке Лауренциана во
Флоренции (Plut. V, 9) и Национальной библиотеке в 112
Турине (cod. B I 2)[60], Книга Соломона с прибавлени- 113 114
ями в Королевской библиотеке в Копенгагене (Gl. Kongl. Saml. 6)[61], замечательное Евангелие в мона-

115 116 стыре св. Екатерины на Синае (cod. 204)[62] и Еванге-
лие в Национальной библиотеке в Париже (gr. 64)[63].
Миниатюры последней рукописи помещены по сторо-
118 119 нам текста, расположенного в форме креста, а вели-
117 колепные таблицы канонов исполнены в той же тон-
чайшей каллиграфической манере, как и фигурные
изображения. Все названные рукописи легко объеди-
няются в одну группу. Несмотря на сохранение преем-
ственной связи с неоклассицизмом раннемакедонской
династии, в стиле заметно чувствуются дальнейшая
ориентализация форм и усиление сухости трактовки.
Эта же сухая линейная трактовка дает о себе знать в
двух Евангелиях (Vatic. gr. 364 и Vindob. suppl.
gr. 50)[64], принадлежащих, по-видимому, одному ма-
стеру. Изящные фигуры евангелистов резко отли-
чаются от тяжелых, монументальных образов ран-
него X века. В таком же линейном стиле копируются
в эту эпоху античные рукописи, о чем свидетель-
ствуют Кинегетика псевдо-Оппиана в Венеции (Marc.
gr. Z. 479)[65], Териака Никандра в Париже (suppl.
gr. 247)[66] и Хирургический трактат Аполлония из
Кития во Флоренции (Laur. Plut. LXXIV, 7)[67]. Логиче-
ским завершением художественных исканий поздне-
120 македонской эпохи является Псалтирь 1054 года в
Библиотеке Греческого патриархата в Иерусалиме
(Ἁγίου Τάφου 53)[68]. Ее совсем небольшие, располо-
женные в тексте миниатюры, написанные явно в Кон-
стантинополе, выдают ювелирную тщательность
отделки, которая уже предвосхищает тончайший кал-
лиграфический стиль второй половины XI века, пред-
ставляющий высшую точку в развитии византийского
книжного искусства[69].

Обзор главнейших лицевых рукописей ясно показывает, что на протяжении второй половины X века в византийской живописи произошел коренной сдвиг. Пережитки античного понимания формы растворились в новом, трансцендентном стиле. Именно этот стиль образует основу искусства XI–XII веков. Тот факт, что он выкристаллизовался из неоклассицизма раннего X века, имел решающее значение для будущего. Благодаря этому византийская живопись сохранила живую связь с традицией античного антропоморфизма. Возобладавшая над беспредметным орнаментом человеческая фигура удержала во многом правильность эллинистических пропорций, крепкую конструктивность форм, верный и точный рисунок. Но, в отличие от античных изображений, она получила бесплотный характер.

Среди памятников македонской монументальной живописи, бóльшая часть которых датируется первой половиной XI века, наиболее ранними являются мозаики в константинопольской св. Софии. Они дают наглядное представление о той манере, в которой работали столичные мозаичисты около середины IX века, на рубеже IX–X веков и в конце X столетия. Иначе говоря, они освещают три различных этапа в развитии столичного неоклассицизма.

Первые из названных мозаик св. Софии возникли вскоре после окончания иконоборчества, в 867 году[70].
Эти дивные мозаики — одни из самых прекрасных в
византийской монументальной живописи — украшают
апсиду и примыкающую к ней виму. В апсиде пред-
ставлена восседающая на троне Богоматерь, которая
держит перед собою младенца Христа. Слева от Бого- 121
матери, на своде вимы, изображен архангел Гавриил. 122
По краю конхи шла, как уже было отмечено, почти
полностью утраченная греческая надпись: «Изобра-
жения, которые обманщики здесь низвергли, благо-
честивые правители восстановили».

Как образ Марии, так и образ архангела дышат настолько большой чувственностью, что с первого взгляда становится очевидной их преемственная связь с образами никейских ангелов. Мы имеем здесь первоклассный столичный памятник, примыкающий к тем эллинистическим традициям, которые никогда не умирали на константинопольской почве. Если такие овеянные античными реминисценциями произведения могли создаваться в середине IX века, то лишний раз становится понятной оппозиция иконоборцев против священных изображений, легко ассоциировавшихся в их сознании с идолопоклонством.

Богоматерь торжественно восседает на троне. Ее
широкая, массивная фигура, при всей монументаль-
ной замкнутости контура, свободно развернута в про-
странстве. Этому пространственному впечатлению
немало содействует подножие трона, данное в смелом
ракурсе. Вместо того чтобы подчинить фигуру пло-
скости, мозаичист располагает ее так, как будто она
выступает из золотого фона. В подобной трактовке
живо чувствуются пережитки того античного понима-
ния формы, которое можно было бы назвать статуар-
ным. И столь же сильны античные отголоски в пре-
красном, полном женственности лике Марии. Мягкий 123
овал, правильной формы нос, сочные губы — все при-
дает ему земной характер. Но в то же время он
подкупает своей одухотворенностью. Большие глаза,
печальные и неподвижные, являются зеркалом души.
Это же своеобразное сочетание чувственности и оду-
хотворенности поражает в чудесном лике ангела, 124
таком неповторимом в своем аристократизме и в
своей ярко выраженной индивидуальности. Рядом с
никейскими ангелами этот изумительный образ пред-
ставляет одно из высших воплощений византийского
гения.

Мозаики конхи и вимы почти одновременны мозаикам св. Софии в Салониках. Но какой разительный контраст! Если в последних господствует восточная стихия, то в первых — эллинистическая. В салоникских мозаиках статуарное понимание фигуры уступило место чисто плоскостному, линия заменила пятно, плоскость растворила в себе объем. В корне нарушена и античная система пропорций, потому что античный антропоморфизм уже утратил свою притягательную силу. Большеголовые фигуры с грубыми, но выразительными лицами абсолютно не похожи на утонченные образы Софии Константинопольской. Это сопоставление ясно показывает, насколько отличалось придворное искусство столицы от искусства

даже такого значительного центра, как Салоники. Античные традиции, которые с необычайной стойкостью держались на константинопольской почве в светском искусстве иконоборцев, на периферии Византийской империи и в провинции оказались вытеснены восточными. Правда, последние, как мы уже говорили, заметно повлияли на столичное искусство в послеиконоборческую эпоху, но они были не в силах пресечь его давнюю преемственную связь с эллинизмом.

Фигуры Богоматери и архангела исполнены выдающимися по своей одаренности мастерами, умевшими дать мягкую красочную лепку. Они свободно располагают кубики, то выстраивая их в «прерывистый» ряд, то контрастно сопоставляя их наподобие импрессионистически брошенных мазков. Они виртуозно пользуются полутонами, они с совершенством обыгрывают остающиеся между кубиками швы, они не знают, что такое жесткая линия. По сравнению с мастерами, подвизавшимися в Никее, они придерживаются менее живописной фактуры, но по сравнению с мастером, исполнившим на рубеже IX и X веков мозаику в люнете внутреннего нарфика Софии Константинопольской, они работают в более непринужденной манере. Тем самым четко определяется историческое место мозаик апсиды и вимы, возникших в 867 году и ясно свидетельствующих, что столичное придворное искусство сумело сохранить в эпоху иконоборчества технические навыки, которые оно унаследовало от более раннего времени и которые оно сообщило македонскому искусству. Таким образом, светское искусство иконоборческой эпохи сделалось основой всего позднейшего неоклассицизма.

Значительно хуже по качеству мозаики, которые открыты в сводчатом помещении в юго-западном углу над южным вестибюлем Софии Константинопольской[71]. На входной стене изображен Деисус (фигура Крестителя утрачена), на своде в двух регистрах находилось двадцать фигур, из которых сохранились и могут быть опознаны пророк Иезекииль, мученик Стефан в позе оранта и император Константин, а в люнетах на боковых стенах были представлены полуфигуры двенадцати апостолов и четырех активнейших борцов с иконоборцами: патриархов Германа, Тарасия, Никифора и Мефодия. Патриархи выступают здесь как прямые продолжатели дела апостолов, а фигуры двух центральных регистров связаны, как предполагает А. Н. Грабар, с темой богоявления. Эти мозаики, насколько можно судить по уцелевшим фрагментам, выполнены не очень искусными мастерами, которые, вероятно, вышли из монашеских кругов, культивировавших восточнохристианские традиции. Только так можно объяснить примитивный строй форм, необычный для главного столичного храма. В мозаическом наборе преобладают светлые, беловатых оттенков кубики. По-видимому, мозаики возникли вскоре после восстановления иконопочитания, когда еще не были изжиты влияния народного искусства.

Не ранее 878 года закончены фигуры Иоанна Златоуста, Игнатия Богоносца и четырех других святителей, открытые в северном тимпане Софии Константинопольской[72]. Эти мозаики, современные миниатюрам парижского кодекса Григория Назианзина gr. 510, обнаруживают несомненную к ним стилистическую близость. Фигуры широкие и приземистые, черты 125–128
лица крупные, еще лишенные характерной для позднейших мозаик сухости и заостренности (поучительно сравнить лицо Иоанна Златоуста с лицом Иоанна в Софии Киевской), одеяния ниспадают спокойными складками, в которых нет ничего от каллиграфической измельченности. Розоватого тона лица обработаны зелеными тенями, палитра строится на светлых, главным образом серых и белых, оттенках, так что в ней отсутствуют плотность и насыщенность цвета, которые отличают мозаики XI века. Хотя формы и краски сознательно упрощены в расчете на точку зрения зрителя, воспринимающего эти мозаики с очень большого расстояния, все же приходится признать, что тут подвизались далеко не первоклассные мастера. В этом отношении мозаики апсиды и свода вимы занимают обособленное место: настолько они превосходят по качеству все остальные памятники столичной монументальной живописи IX века, включая и мозаику люнеты над главной дверью, ведущей из внутреннего нарфика св. Софии в сам храм[73].

В эпоху Юстиниана центральная люнета, подобно остальным люнетам восточной стены нарфика, была украшена изображением креста. В эпоху Льва VI (886–912) этот абстрактный символ, излюбленный иконоборцами, уступил место фигурной композиции. На троне восседает Христос. Правой рукой он благо- 129–132
словляет, левой придерживает евангелие с надписью: «Мир вам. Я свет миру». Перед Христом опустился на колени император Лев VI, представленный в позе проскинесиса. По сторонам от трона Христа расположены два медальона с полуфигурами Богоматери и ангела. Иконография этой мозаики дала повод к оживленной научной дискуссии. Ц. Осечковска усматривает здесь египетский вариант Деисуса, в котором место Крестителя занял ангел, выступающий покровителем заказчика мозаики, Льва VI, и небесным посланником. В этом иконографическом типе, якобы сложившемся под воздействием литании, догма воплощения своеобразно сочетается с молитвой заступничества. По мнению Ф. Дёльгера, ангел, интерпретируемый И. Штефанеску как стоящий на страже, есть тот самый ангел, который известен по распространенной в средние века легенде: он оказал помощь Юстиниану при построении храма, и его именем император назвал возведенную им со столь великими трудностями церковь. Э. Дель Медико трактует мозаику как символическое изображение Премудрости Божьей. Христос для него символизирует Веру, Богоматерь — Любовь, ангел — Надежду. Гораздо более простое и убедительное объяснение мозаике дал А. Н. Грабар. Он правильно поставил мозаику в связь с одним местом из сочинения Константина VII Багря-

нородного «О церемониях византийского двора»[74]. Здесь описывается как василевс, встречаемый патриархом и духовенством в нарфике св. Софии, трижды падает ниц перед Царскими вратами и лишь затем входит в храм. Поскольку мозаика расположена именно над Царскими вратами, логично искать в ней отражение этой торжественной религиозной церемонии. Идейным стержнем композиции А.Н.Грабар считает преклонение земного властителя перед небесным, автократора перед Пантократором, выступающим, как об этом свидетельствует надпись евангелия, носителем идеи мира и света, т.е. выступающего носителем тех двух начал, pax и lux, которые неизменно ассоциировались с доблестью римских и ромейских императоров. Тем самым лишний раз устанавливалась связь царя земного и царя небесного.

Принимая, как наиболее логичное, толкование А.Н.Грабара, есть все же основание думать, что в иконографии мозаики нашло себе место слияние различных элементов, часть которых была почерпнута из писаний самого Льва VI. Так, например, Л.Миркович выделил одно стихотворение Льва Мудрого ('Ωδάριον κατανυκτικόν)[75], в котором царь, описывая в подробностях картину Страшного суда, припадает в страхе и смятении к стопам Христа и в поисках пощады просит о заступничестве Богоматерь и «духовные силы», иначе говоря ангелов. В другом литературном произведении Льва VI, в Слове на Благовещение[76], прославляются Богоматерь и архангел, причем первая именуется Императрицей, которой царь обязан своим царством, а второй рассматривается как пребывающий «во граде нашего Господина Императора», т.е. Христа, чтобы прославлять его в священном дворце. Так как на мозаике несомненно изображен Лев VI, то многое говорит за то, что образы Богоматери и архангела были навеяны писаниями императора: и Мария и архангел представлены здесь как заступники и покровители царя, преклоняющегося перед *панвасилевсом*.

Тяжелые, приземистые фигуры близки по стилю миниатюрам парижского кодекса Григория Назианзина gr. 510. Мы не находим здесь каллиграфически тонкой, линейной разделки плоскости, как в памятниках XI века: формы даются крупными планами. Сочные лица еще немало сохраняют от чувственной прелести образов VII века (в этом отношении особенно примечательна голова ангела), в них нет строгости и сухости ликов комниновского искусства. Мозаическая кладка отличается непринужденным характером, но по сравнению с никейскими мозаиками она обнаруживает тенденцию к усилению линейного начала: кубики выстраиваются в более ровные ряды. Они, однако, не образуют графически четких линий, как в позднейших мозаиках. В их свободном, «прерывистом» расположении, создающем впечатление тонкой живописной вибрации, чувствуются пережитки античного импрессионизма. По фактуре выполнения мозаика люнеты занимает промежуточное место между мозаиками апсиды и вимы и мозаикой вестибюля св. Софии. В фигурах есть еще типичная для искусства IX века грузность: большие, довольно массивные головы, приземистые пропорции, крупные конечности. Рисунок, особенно в трактовке тканей, порою сбит, лица лишены тонкой одухотворенности, в белесой колористической гамме есть нечто вялое и даже безличное. В мозаике люнеты нарфика дают о себе знать отголоски того грубоватого экспрессионистического стиля, который был существенной чертой народного искусства иконоборческой эпохи и который, как мы видели на примере Хлудовской Псалтири, оказал влияние на константинопольскую живопись второй половины IX века. В этом отношении крайне интересна смелая и выразительная трактовка лица Льва VI.

На северо-западном столбе северной галереи того же храма св. Софии открыт мозаический портрет царя Александра, точно датируемый 912 годом[77]. Эта мозаика представляет из себя индивидуальное ex voto. Император изображен в строгой фронтальной позе. 133 134
На нем великолепное облачение, в котором он появлялся во время торжественной процессии в пасхальное воскресенье. Нижнее одеяние пурпурового цвета, почти такого же тона и верхнее одеяние, поверх которого повязан усыпанный драгоценными каменьями тяжелый лор. На голове невысокая императорская корона типа камилавки с боковыми подвесками, на ногах красные сапожки. В правой руке Александр держит предмет цилиндрической формы (акакия, или анаксикакия), в левой—державу. В размещенных по сторонам фигуры императора медальонах упоминается его имя и даются три монограммы, которые при расшифровке читаются следующим образом: «Господи, помоги твоему слуге, православному благоверному императору».

В известной Книге церемоний[78] сообщается о том, что в пасхальное воскресенье император, направляясь из триклиния Большого дворца в мутаторий храма св. Софии, нес в правой руке акакию и надевал на себя лор. Акакия, по свидетельству Георгия Кодина[79], была шелковым платком, наполненным землей. По форме своей она близка свитку. Земля означала, что император исполнен смирения, ибо и он смертен, лор же, напоминавший пелену, символизировал смерть и воскресение Христа[80]. Таким образом, и в портрете Александра столь излюбленная византийцами символика имела существенное значение.

Как доказал П.Эндервуд, примыкавшие к северо-западному столбу орнаментальные мозаики на арках в основном одновременны портрету. Но сохранились два фрагмента с изображениями стилизованных побегов аканфа, которые датируются более ранним временем: около 537 и около 562 года. Характерно, что в орнаментах X века наблюдается оплощение форм и вытеснение мотивов растительного мира абстрактными узорами. В трактовке самой фигуры Александра бросается в глаза застылость движения, подчиненного строгому придворному этикету. Рисунок, особенно рук, оставляет желать лучшего и свидетель-

ствует о работе далеко не первоклассного мастера. В крупных чертах лица с его обобщенными линиями много такого, что роднит эту мозаику с миниатюрами cod. Paris. gr. 510 и с мозаиками эпохи Льва VI. Примечательной особенностью техники является широкое использование серебряных кубиков, по сравнению с золотыми занимающих до одной трети площади фона, а также оставление в некоторых местах, как, например, на большом пальце и на ладони левой руки, неприкрытой кубиками подготовительной фресковой росписи третьего слоя.

Мозаики IX–раннего X веков не образуют монолитной стилистической группы. Ясно чувствуется, что после эпохи иконоборчества одновременно сосуществовали различные стилистические направления: одни из них перекликались с неоклассицизмом лицевых рукописей типа парижского кодекса Григория Назианзина, другие же были связаны с традициями народного искусства. При всем том можно говорить о наличии в этих столичных мозаиках некоторых общих черт. Это известная грузность и сочность форм, относительная мягкость живописной трактовки, неяркая красочная гамма с преобладанием беловатых, сероватых и фиолетовых оттенков. По-видимому, сложение новой иконографической системы шло быстрее, чем сложение нового стиля, кристаллизация которого падает и в области монументальной живописи на X век. IX столетие и ранний X век были эпохой исканий, когда сталкивались различные течения и когда культивируемый при дворе неоклассицизм тормозил формирование специфически византийского стиля, наиболее полно воплотившего строгие аскетические идеалы восточного христианства.

Мозаика южного вестибюля св. Софии освещает следующий, более поздний этап развития[81]. Она возникла, без сомнения, раньше мозаик XI века, но, с другой стороны, ее отделяет от мозаики нарфика промежуток времени не менее чем в половину столетия. Хотя ее стиль мог сложиться лишь на основе зрелого неоклассицизма, он знаменует вместе с тем начало нового процесса, завершением которого было искусство XI века.

Мозаика южного вестибюля украшает люнету над дверью, ведущей из вестибюля в нарфик. Изображена восседающая на троне Богоматерь с младенцем, которой императоры Константин и Юстиниан приносят в дар свои детища: град Константинополь и храм
135–139 св. Софии. Принося Марии дары, они одновременно как бы просят у нее заступничества за основанные ими город и церковь. Идея подобной композиции восходит к античным образцам. Еще на монетах Смирны, Лесбоса и Филиппополя встречаются изображения римских императоров, стоящих с храмом в руках перед богиней-покровительницей города. Мотив «приношения» нашел себе также широкое распространение в позднеримской императорской иконографии. Отсюда он перешел в византийское искусство и был использован в украшении храмов.

Мозаика вестибюля привлекает внимание прежде всего пространственностью композиционного построения. Объемный трон и особенно его подножие способствуют тому, что почва воспринимается как горизонтальная, развертывающаяся вглубь плоскость, на которой твердо стоят фигуры императоров. Невольно создается впечатление, что между этими фигурами и золотым фоном существует значительный пространственный интервал. Фигуры даны не в виде плоских силуэтов, как бы вырезанных по контурной линии из золотого фона, а в виде объемных тел, обладающих, правда, невысоким, но все же настолько ощутимым рельефом, что их можно противопоставить плоскостно трактованным образам комниновского искусства. По общему характеру они крайне близки миниатюрам таких антикизирующих рукописей, как Евангелия в Париже (gr. 70), Вене (theol. gr. 240), Афинах (cod. 56) и в монастыре Ставроникита на Афоне (cod. 43). Столь же объемна и трактовка голов с их глубоко продуманной системой распределения теневых частей на поверхности лица и с тонкими переходами от одного полутона к другому. В этих приемах ясно чувствуется, что автор мозаики прошел неоклассическую выучку. Из неоклассической школы он почерпнул также систему пропорций, позволившую ему воспроизвести с большой точностью строение человеческого тела. С мастерами неоклассического направления его сближает и выражение несколько официальной сдержанности, которое граничит с сухостью. Как ни хороша мозаика, нельзя отрицать ее известного эклектизма. Она, во всяком случае, далеко уступает образам позднемакедонского искусства, гораздо более глубоким по их психологическому содержанию.

Сравнивая мозаику вестибюля с мозаикой нарфика, приходится указать на усиление линейного начала. Но последнее не выявляется настолько резко, чтобы эту мозаику объединять в одну стилистическую группу с памятниками первой половины XI века. При сопоставлении с ними ее стиль представляется еще сочным и живописным. Если же припомнить мозаику апсиды церкви Успения в Никее, сразу бросается в глаза как некогда живописная лепка с помощью пятен уступает место линейной разделке плоскости, что находит себе выражение в более плотной и более схематической кладке кубиков, уже не образующих прерывистого ряда, а выстраивающихся в ровные ряды (головы Богоматери, Константина и Юстиниана). Дальнейшее развитие этого приема приведет к сложению стилистического варианта, который представлен памятниками монументальной живописи первой половины XI века.

В отличие от мозаики нарфика с ее серебристой колористической гаммой мозаика вестибюля выделяется густыми, несколько суровыми красками. Доминируют столь излюбленные византийским двором фиолетовый цвет, золото и серебро. Мафорий Богоматери переливается аметистовыми тонами, от фиолетового до синего, хитон и гиматий Христа выпол-

нены золотыми, серебряными и красными кубиками, покоящаяся на троне подушка набрана зелеными, синими и голубыми, а трон коричневыми, серебряными и золотыми. Хитоны и дивитисии императоров фиолетовые, клавы и лоры отделаны золотом и серебром, к золоту и серебру сапожек присоединяется еще красный цвет, украшенные жемчугом короны набраны из золотых, серебряных, зеленых и синих кубиков, приносимые в дар здания имеют синевато-серый тон. Еще более примечательна трактовка карнации, где сочетаются тончайшие оттенки розового, нежно-зеленого, белого, оливкового, светло-коричневого и голубовато-серого.

Историческое значение мозаик св. Софии далеко не исчерпывается их принадлежностью к столичной школе. Они освещают в развитии константинопольской монументальной живописи такой ее этап, который не представлен больше ни одним памятником. Все другие мозаики и фрески Македонской эпохи относятся уже к первой половине XI века. По стилю они непосредственно примыкают к рукописям позднемакедонской династии.

Среди произведений константинопольской монументальной живописи XI века самой поздней является мозаика южной галереи св. Софии с изображением восседающего на троне Христа, которому Константин IX Мономах (1042–1055) и императрица Зоя
140 141 (ум. 1050) подносят дары для Великой церкви[82]. Эта вотивная мозаика имеет интересную историю, отразившую богатую романтическими приключениями биографию императрицы. Первоначально на мозаике были представлены Зоя и ее второй муж, Михаил IV Пафлагонец (1034–1041). После изгнания Зои в апреле 1042 года новый император, Михаил V, по-видимому, приказал уничтожить ее портрет. Вернувшись в этом же году в Константинополь и выйдя, в третий раз, замуж за Константина Мономаха, Зоя восстановила свой портрет, портрет же Михаила IV был заменен портретом Константина Мономаха. Переделки, как это часто практиковалось в Византии при damnatio memoriae, коснулись лишь голов. Тогда же, около 1042 года, была заново выполнена голова Христа, по непонятным причинам также в свое время уничтоженная (Т. Уиттимор полагает, что это было сделано по соображениям эстетического порядка, ради достижения большего стилистического единства; Д. Моравчик выдвигает еще менее правдоподобное объяснение: Зоя будто бы потребовала от мозаичиста, чтобы взор Христа был направлен не на императора, а на нее).

В этой вотивной мозаике мы наблюдаем дальнейшее развитие тех тенденций, которые уже намети-
142–144 лись в мозаике вестибюля. Все стало еще более плоским, сухим и линейным, а густые, плотные краски окончательно уподобились драгоценным эмалевым сплавам. Если мозаики апсиды и нарфика св. Софии могут рассматриваться как переходные произведения, когда еще не откристаллизовались принципы зрелого византинизма, то мозаика с портретами Зои и Константина Мономаха открывает собой длинный ряд памятников вполне сложившегося византийского стиля.

Колорит мозаики выдержан на контрастном противопоставлении интенсивного синего цвета хитона и гиматия Христа и приглушенных фиолетовых цветов одеяний императорской четы. Поверх дивитисиев Зои и Константина наброшены тяжелые золотые лоры, усыпанные жемчугом и драгоценными каменьями. С необычайной тщательностью передали художники все детали этих чисто византийских в своем пышном великолепии одежд и венцов. Развернутая на плоскости композиция построена по принципу строгой симметрии, что сближает ее с композицией Деисуса. Ей присущ тот же торжественный дух, та же застылость поз, та же тяга к фронтальному развороту фигур. Лица Зои и Константина, хотя они призваны передать портретное сходство, трактованы весьма условно. Так, например, Зоя, которая вышла замуж за Константина Мономаха шестидесяти четырех лет, изображена в виде очаровательной молодой женщины. Правда, по свидетельству Михаила Пселла, «лицо ее сияло совершенной свежестью и красотой» даже тогда, когда руки дрожали и сгорбленная спина выдавала ее старость (в это время ей было уже семьдесят два года). Тем не менее ясно, что мозаичист запечатлел здесь условный образ прекрасной василиссы, над которой время не имело власти. В лице Константина также воплощены не столько индивидуальные качества, сколько определенный идеал силы и мужественности. Вот почему веселый, легкомысленный Константин Мономах, с таким мастерством охарактеризованный тем же Пселлом, выступает на мозаике в виде дородного мужа, суровостью своего облика похожего на Христа. Лица императорской четы, как и лицо Христа, подвергнуты сильной линейной стилизации. В этом плане особенно характерна обработка скул с помощью изогнутых линий. Таким приемом мозаичист стремился выявить ту минимальную округлость форм, без передачи которой он не мог обойтись, иначе изображенные им лица воспринимались бы зрителем как плоские.

Если в самом Константинополе от первой половины XI века сохранилась лишь одна мозаика типа ex voto, то на периферии Византийской империи от этого же времени уцелело два замечательных мозаических ансамбля, которые дают представление о системе монументальной росписи в целом. Это мозаики Неа Мони на Хиосе и Хосиос Лукас в Фокиде.

Предание связывает основание монастыря на острове Хиос с императором Константином Мономахом и с императрицами Зоей и Феодорой, откуда следует, что мозаики были исполнены между 1042 и 1056 годами[83]. В центральной апсиде, как и в константинопольских храмах IX века, помещена стоящая Богоматерь Оранта. В апсидах диаконника и жертвенника даны полуфигуры архангелов Гавриила и Михаила. В куполе был представлен Пантократор, 145
окруженный ангелами. Ниже, над тромпами и

нишами, были расположены восемь медальонов с полуфигурами апостолов. Паруса украшали четыре серафима и четыре евангелиста. В нишах и тромпах
146–152 наоса и во внутреннем нарфике развертывается праздничный цикл, дополненный несколькими сценами Страстей. Он включает в себя Благовещение, Рождество Христово (погибло), Сретение, Крещение, Преображение, Распятие, Снятие со креста, Сошествие во ад (тромпы и ниши), Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Омовение ног, Моление о чаше (с вводными эпизодами: Христос будит учеников и Целование Иуды), Вознесение, Сошествие св. Духа (внешний нарфик). Во внутреннем и наружном нарфиках изображены, кроме того, святые воины, аскеты, пророки, столпники и различные святые. В целом мозаический цикл ясно и наглядно воплощает догму искупления через явление Христа в мир и его страдания. В этом ансамбле нет ничего лишнего, он не отягощен никакими второстепенными деталями. Художники выбрали одни главные эпизоды, по которым, как по вехам, прослеживается земная жизнь Христа. Мозаики великолепно связаны с оригинальной архитектурой интерьера, предоставлявшей в распоряжение мозаичистов по преимуществу вогнутые плоскости, которые они умело использовали в плане выявления специфической природы смальты. Их густые, сильные краски подкупают цветовой насыщенностью. Особенно красивы интенсивные синие, благородные фиолетовые, изумрудно-зеленые, нежно-розовые, малиновые и красные тона, эффектно сочетающиеся с золотом. Несколько жестким композициям присуща большая монументальность, силуэты предельно обобщены, неторопливые, торжественные движения фигур подчинены мерному ритму плоскости. В этом мужественном и строгом искусстве настойчиво пробивается архаическая струя. Она находит свое выражение в усилении линейно-плоскостного начала, в некотором однообразии типов лиц, в упрощенном рисунке складок и конечностей, в порою слишком резких контрастах между освещенными и затененными частями, наконец в восточной, каппадокийской иконографии. Поскольку декоративная система в целом восходит к чисто константинопольской традиции, постольку есть основание полагать, что в Неа Мони провинциальные мастера сотрудничали со столичными, которые, как это часто практиковалось в Византии, возглавляли работы, широко используя местные силы. Для эволюции византийского стиля важно отметить, что в Неа Мони уже появляются столь типичные для позднейшего времени подчеркнуто сухие, аскетические лица восточного типа, удлиненные пропорции фигур и членение одеяний с помощью тонких золотых линий.

Ближе к началу XI века возникли мозаики Хосиос Лукас в Фокиде[84]. Они относятся к иному художественному кругу. Уже сама декоративная система имеет здесь ряд специфических особенностей, выдающих местное происхождение памятника. Евангельские сцены занимают скромное место, преобладают отдельные фигуры и полуфигуры святых, в размещении которых немало случайного. Нарушается строгая архитектоника, которая так типична для константинопольского искусства. В куполе представлен Пантократор, окруженный четырьмя архангелами, Богородицей и Предтечей, в барабане изображены шестнадцать пророков (от этой части декорации, замененной в XIX веке фресками, почти ничего не сохранилось),
в апсиде сидящая на троне Богоматерь с младенцем 153
Христом, над окнами апсиды заключенный в медальоны Деисус, на алтарном своде Сошествие св. Духа, на триумфальной арке два архангела, в нишах наоса четыре отца церкви, в тромпах Благовещение (погибло), Рождество, Сретение и Крещение. В нарфике изображены четыре сцены: Омовение ног, Распятие, Сошествие во ад и Уверение Фомы.

По стилю мозаики Хосиос Лукас занимают совершенно особое место. Это типично монашеское про-
винциальное искусство, полное сурового аскетизма. 154–159
Примитивная выразительность его геометрически упрощенных грузных форм еще сотнями нитей связана с той народной традицией, из которой вышли мозаики салоникской св. Софии. Коренастые, большеголовые фигуры представлены в застывших фронтальных позах, большие глаза придают лицам строгое, сосредоточенное выражение, красочная моделировка заменена плоскостной трактовкой, характеристика конкретного пространства сведена до минимума, преобладают тяжелые, угловатые линии, композиции распластываются по плоскости, имея в себе что-то неподвижное и легко распадаясь на отдельные составные звенья. Но и в Хосиос Лукас, наряду с высокими монументальными качествами декоративного ансамбля, поражает красота мозаической палитры, интенсивность красок. На густых золотых фонах эффектно выделяются синие, малиновые, темно-фиолетовые, зеленые и розовато-малиновые цвета. Мозаичисты охотно прибегают в трактовке одеяний к шанжирующим тонам: белый цвет незаметно переходит в различные оттенки серого, зеленого, синего, фиолетового и коричневого, а малиновый цвет—в розовый. Значительные плоскости мозаик заняты мрачным черным цветом, в который окрашены одеяния многих святых. Лица большинства фигур имеют бледную розовато-серую карнацию, отличающуюся вялым, порою даже мертвенным характером. Среди греческих мозаик мозаики Хосиос Лукас являются наиболее архаичными. Они лежат в стороне от линии развития константинопольского искусства, будучи тесно связаны со старыми, чисто восточными традициями. Архаический стиль характерен и для фресок крипты Хосиос Лукас, принадлежащих двум художникам (сцены Страстей, Успение Богоматери, медальоны с изображениями святых на своде)[85]. Их примитивная, жесткая манера письма указывает на то, что они вышли из подвизавшейся здесь провинциальной школы мозаичистов.

Самый поздний мозаический ансамбль Македонской эпохи создан не на почве Византии, а в Киевской

Руси. Это мозаики св. Софии в Киеве, выполненные между 1043 и 1046 годами[86].

Русь, принявшая в 989 году христианство, стала быстро приобщаться к византийской культуре. Появление в Киеве в 30-х годах XI века греческого митрополита обусловило необходимость возведения большого кафедрального собора, где могли бы совершаться торжественные богослужения. Построенная между 989 и 996 годами князем Владимиром церковь Богородицы Десятинной, хотя она и была разукрашена приглашенными из Византии мастерами, придерживавшимися столичной системы декорации (Пантократор в куполе, Оранта в апсиде), для этой цели не подходила, так как она была сравнительно небольшой по размерам[87]. Поэтому Ярослав Мудрый решил построить новый великолепный храм. Он возвел его в 1037–1042 годах на том месте, где в тяжелой битве были разгромлены подступившие к Киеву печенеги. Таким образом, собор св. Софии в Киеве был одновременно и кафедральной митрополичьей церковью и памятником в честь одержанной над печенегами победы.

Начиная сооружение храма, а затем его внутреннюю отделку, князь Ярослав использовал как заезжих греческих мастеров, так и местные силы. Общая
160–169 схема декоративного убранства восходит, в своих главных чертах, к константинопольским образцам. В куполе расположен медальон с Пантократором, окруженный четырьмя архангелами (сохранилась одна неполная фигура). В простенках барабана были изображены апостолы (за исключением полуфигуры Павла ныне утраченные), над высокими подкупольными арками четыре медальона с полуфигурами Христа-священника, Богоматери и Иоакима и Анны (?, уцелели только первые два медальона), в парусах евангелисты (полностью сохранился один Марк), на склонах подкупольных арок медальоны с полуфигурами сорока севастийских мучеников (сохранилось пятнадцать медальонов). Над триумфальной аркой представлен заключенный в медальоны Деисус, на столбах триумфальной арки Благовещение, в апсиде Оранта, Причащение под двумя видами и фриз со стоящими святителями и архидиаконами Стефаном и Лаврентием. Стены и свод вимы также были покрыты мозаиками, от которых помимо фигуры первосвященника Аарона и двух незначительных фрагментов до нас ничего не дошло. Старые описания и частично воспроизводившая утраченные мозаики живопись XVIII–XIX веков позволяют восстановить первоначальную декорацию вимы: в замке свода здесь находилась Этимасия, а склоны свода и стены были украшены фигурами первосвященников Аарона и Мельхиседека и ветхозаветных царей и пророков, которые рассматривались как прообразы Христа-царя и Христа-священника и символизировали его различные слова и действия.

Размещение мозаик в Софии Киевской соответствует схеме украшения столичных храмов. На связь с Константинополем указывает и великолепный святительский чин, состоящий из импозантных, фронтально поставленных фигур, индивидуальные лица которых хранят в себе отголоски эллинистической портретной живописи. Этот святительский чин, с чет- 170–176
кой конструктивностью его монументальных форм и изысканными красками, является наиболее сильной частью всего декоративного ансамбля. В нем явственно чувствуется дуновение большого, столичного искусства. Остальные мозаики, особенно медальоны с севастийскими мучениками, выдают более примитивное исполнение. Они во многом связаны с той традицией, откуда вышли мозаики Хосиос Лукас. Апостолы из Евхаристии представлены в однообразных застылых позах, их лица с большими глазами лишены тонкой индивидуальной характеристики, линейный элемент сильно акцентирован, одеяния образуют жесткие складки. Все эти черты говорят против константинопольского происхождения второй группы мозаик. По-видимому, работавшая здесь артель, в состав которой входило не менее восьми мозаичистов, включала в себя как столичных, так и провинциальных мастеров. Но мы лишены возможности сказать, из какой именно области вышли призванные Ярославом мозаичисты. Бесспорным фактом остается лишь то, что они были греками, и притом такими греками, которые вплотную соприкоснулись с константинопольским искусством. Отсюда они занесли в древнерусскую художественную культуру высокие монументальные традиции и совершенную технику мозаической кладки. После реставрации в 1952–1954 годах мозаики Софии Киевской вновь обрели былое сияние красок, причем удалось установить, что мозаическая палитра имеет здесь 177 оттенков: синий цвет насчитывает 21 оттенок, зеленый 34, желтый 23, красный 19, золото 25, серебро 9 и т.д. Этим в значительной степени объясняется исключительная красота колорита киевских мозаик, в которых наряду с золотом преобладают синие, фиолетовые и светло-серые цвета.

Не приходится сомневаться, что в Киеве заезжие греческие мастера прибегали к сотрудничеству русских ремесленников уже на первом этапе их деятельности: при изготовлении смальты. Это доказано раскопками В. А. Богусевича, подтвердившими факт изготовления смальты на месте. К помощи русских мастеров греки обращались также при создании самих мозаик, а особенно фресок. Так сложился на почве Киева своеобразный вариант византийской монументальной живописи с сильно выраженными архаизмами: тяжеловесные, массивные по своим пропорциям фигуры, статичные, основанные на принципе ритмического повтора композиции, подчеркнуто плоскостные развороты изображений, угловатость линий. Эти архаические черты были обусловлены всем ходом развития русского монументального искусства, находившегося на этом этапе лишь в начальной стадии становления. Вот почему мозаикам и фрескам Софии Киевской свойственна та особая монументальная мощь, которую тщетно было бы

искать в современных ей памятниках чисто византийской живописи с их более утонченным, но в то же время и менее полнокровным художественным языком.

Мозаическая декорация св. Софии дополнялась обширным фресковым циклом, украшающим весь храм с боковыми нефами, хоры и лестничные башни[88]. Мозаика таким образом свободно сочеталась здесь с фреской, чего мы не находим в собственно византийских храмах этого времени. Целиком записанные в XIX веке, фрески были долгое время скрыты под слоем масляной краски. В 1928 году начали расчищать роспись юго-западной башни, а с 1934 года роспись самого храма. Большинство фресок находится в плохом состоянии сохранности: стерты верхние красочные слои, масло проникло в поры штукатурки, имеется немало утрат. Но и в таком виде они представляют большой интерес, поскольку это уникальный для XI века полностью уцелевший монументальный ансамбль. Можно также определенно утверждать, что мы имеем здесь дело с произведением смешанной византийско-русской мастерской, в которой подвизались и заезжие греческие художники и местные силы.

Сложная система росписи Софии Киевской складывается из разновременных частей. Одновременны с мозаиками фрески центрального креста, возникшие до первого освящения храма 11 мая 1046 года. Здесь своды и стены были украшены шестнадцатью евангельскими сценами, от которых уцелели Христос перед Каиафой, Отречение Петра, Распятие, Сошествие во ад, Явление Христа женам-мироносицам, Уверение Фомы, Отослание учеников на проповедь и Сошествие св. Духа. На западной стене и на прилегающих к ней северной и южной стенах был размещен редчайший по композиции портрет многочисленной семьи князя Ярослава: к восседавшему на троне Христу подходили с правой стороны Ярослав с моделью возведенного им храма в руках и его пятеро сыновей, а слева жена Ярослава Ирина с пятью дочерьми (сохранились четыре фигуры дочерей и две фрагментарные фигуры младших сыновей).

Росписи боковых нефов, исполненные, возможно, несколько позже (в 50–60-х годах XI века, но до 1061 или 1067 года, даты второго освящения храма), включали в себя ряд житийных циклов. Жертвенник был посвящен апостолам Петру и Павлу (фрагменты четырех сцен из их жизни открыты в апсиде), диаконник — Иоакиму и Анне. Относительно хорошо сохранившиеся девять сцен из жизни Иоакима, Анны и Марии свидетельствуют о том, что здесь широко использованы апокрифические источники. Расположение протоевангельского цикла в апсиде диаконника не совсем обычно. По-видимому, Ярослав хотел помянуть в этой части здания свою мать Анну и жену Ирину, принявшую в монашестве имя Анны. Северный неф Ярослав посвятил своему патрону великомученику Георгию: христианское имя Ярослава было Юрий, или Георгий. Здесь находилось семь сцен из жития святого (кроме Допроса Георгия Диоклетианом и Бичевания св. Георгия, все композиции погибли). Наконец, южный неф посвящен архангелу Михаилу — этому «князю ангелов», как называет его русский летописец. Архангел Михаил был очень популярен на Руси. Его считали покровителем ратного дела и ратных людей. В Софии Киевской было изображено шесть сцен из архангельских деяний, от которых, кроме одной, уцелели все.

Весьма своеобразный по идейному замыслу комплекс фресок сохранился на хорах Софии Киевской, где пребывали во время богослужения семейство князя и его приближенные и где они принимали причастие. Здесь подбор сюжетов, образующих стройное и глубоко продуманное целое, не оставляет сомнений в том, что составитель программы росписи превосходно разбирался в тонкостях средневекового богословия, особенно же в его сложной символике. Все вынесенные на хоры композиции связаны с таинством евхаристии и в той или иной форме намекают на жертвенную смерть Христа. Ближе к алтарю представлены, друг против друга, Тайная вечеря и Брак в Кане. Под первой сценой изображено Умножение хлебов, искаженное позднейшей реставрацией. Эти три композиции содержат прямой намек на евхаристию, так как известно, что средневековые теологи сравнивали чудесное претворение воды в вино с евхаристическим претворением вина в кровь, а хлеб из третьей сцены они толковали как символ евхаристического хлеба. На южной и северной стенах хор помимо трех вышеупомянутых евангельских эпизодов размещены еще две ветхозаветные композиции: Жертвоприношение Авраама и Гостеприимство Авраама. Оба эти изображения рассматривались в средние века как ветхозаветные прообразы таинства евхаристии. Авраам, пошедший на заклание сына, приравнивался к Богу-Отцу, а Исаак, безропотно подчинившийся воле отца, — Христу. При такой иносказательной трактовке устанавливалась самая тесная связь между жертвоприношением Авраама и искупительной жертвой Нового Завета. Более сложная символика лежит в основании сцены Гостеприимство Авраама. Три явившихся Аврааму ангела — это прообраз Троицы, или триединого божества, а подносимое Авраамом к трапезе блюдо с тельцом — прообраз пасхального агнца, иначе говоря евхаристической жертвы. Поскольку стол трапезы обычно уподобляется алтарю, аналогия с евхаристией получала лишнее подкрепление. В двух других ветхозаветных композициях (Встреча Авраамом трех ангелов и Три отрока в пещи огненной), украшающих западную стену хор, содержится намек на Христа: в первой из этих сцен — как на одно из лиц Троицы, а во второй — как на бога, принявшего страдания ради спасения рода человеческого и затем воскресшего.

Мы намеренно остановились на содержании росписей хор. Исполненные, возможно, одновременно с росписями центрального креста, они демонстрируют с особой наглядностью процесс усложнения симво-

лики в послеиконоборческую эпоху. Вторая половина IX и X века были временем напряженной работы богословской мысли в Византии, когда толкования на символические соответствия между Ветхим и Новым Заветом получили широчайшее распространение. Отсюда понятен интерес к ветхозаветным сценам, которые сознательно вводились в систему росписи как прообразы и параллели того, что нашло себе осуществление в Новом Завете. Такая трактовка образов христианской иконографии начала складываться уже в раннехристианском и ранневизантийском искусстве, но полной зрелости она достигла лишь в послеиконоборческую эпоху. И фрески на хорах Софии Киевской дают в этом плане богатый материал.

Как выяснилось в результате тщательного изучения архитектуры Софии Киевской, северо-западная и юго-западная башни появились несколько позже. Они пристроены к основному массиву здания во второй половине XI–начале XII века. Лестницы обеих башен, в свое время изолированных от самого храма, вели на хоры. И по своему чисто светскому содержанию, и по времени возникновения, и по манере письма украшающие башни фрески не имеют прямого отношения к росписи центрального креста храма и его четырех боковых нефов. В юго-западной башне изображены разнообразные игры на константинопольском ипподроме: стартующие и состязающиеся колесницы с возничими, представляющими партии Голубых, Зеленых, Белых и Красных, травля диких зверей, выступления шутов и музыкантов; сидящие на трибуне зрители, во главе с василевсом, наблюдают за этими зрелищами. Тематика фресок северо-западной башни более разнообразна: тут мы видим и церемониальные сцены из княжеского быта, и единоборство ряженых, один из которых дан в звериной маске, и схватку всадника с медведем, и играющего на струнном инструменте восточного музыканта, и идущего с поводырем верблюда. Многие сцены отражают быт киевского двора. Но сцены ипподрома несомненно восходят к византийским источникам. Известно, что в Византии даже триумфы отдельных возничих и гладиаторов относились не столько к ним, сколько к присутствовавшему на ипподроме императору. Именно он выступал главным триумфатором. Его приветствовали как «вечного победителя». Вот почему эти сцены, воспринимавшиеся как символ торжествующей императорской власти, занимали такое видное место в византийском искусстве. Достаточно назвать консульские диптихи из слоновой кости, рельефы базы колонны Феодосия или несохранившиеся росписи царских дворцов, описанные современниками[89]. Из Византии триумфальная тематика была занесена в Киев, где ее умело использовали для прославления великокняжеской власти. Многое говорит за то, что это нашло себе место во время княжения Владимира Мономаха (1113–1125), когда Киев и другие русские города поддерживали самые тесные культурные связи с Константинополем.

Большинство фресок Софии Киевской, среди которых преобладают единоличные изображения святых, исполнены в смелой и энергичной, но несколько архаической манере. Художники отдают предпочтение фронтальному положению фигуры, в лицах они всячески подчеркивают пристально устремленные на зрителя большие глаза. Но рядом с этим стилистическим вариантом, обнаруживающим точки соприкосновения с наиболее архаической группой мозаик (апостолы из Евхаристии), встречается и другая манера письма—более свободная, живописная и артистичная (например, фигура неизвестного мученика на столбе северной стены под Сошествием во ад). Поскольку в Софии Киевской греческие мастера работали бок о бок с русскими, нетрудно объяснить наличие русских черт в ряде изображений, от которых идет прямая линия развития к росписям Нередицы (например, святые Николай, Надежда, София, неизвестный святой на юго-западном столбе, святители в алтаре придела Михаила Архангела и другие). А это означает, что уже в XI веке началась кристаллизация национальной русской школы.

Кроме мозаик монументальная живопись эпохи Македонской династии представлена на столичной почве одной фреской. Вероятно, второй половиной X века датируется открытая М. Рамазаноглу, во время проведенных им раскопок между собором св. Софии и церковью св. Ирины, сильно поврежденная фреска с изображениями полнофигурного Деисуса, двух неизвестных святых и св. Николая[90]. К сожалению, фрагмент обнаруживает руку малоискушенного ремесленника и не дает представления о константинопольской живописи.

Все остальные фрески времен Македонской династии связаны с Салониками и Охридом, где находилась автокефальная архиепископская кафедра, подчиненная византийскому императору.

В церкви Богородицы τῶν Χαλκέων в Салониках раскрыты фрески, заказчиком которых был протоспафарий Христофор, катапан Ломбардии (1028)[91]. В апсиде дана фигура Богоматери Оранты с двумя ангелами. Ниже, между окнами апсиды, размещены фигуры четырех Григориев, а на стенах вимы Причащение под двумя видами. На своде восточного рукава находилось Сошествие св. Духа (наполовину утрачено), а три других рукава были заполнены евангельскими сценами из праздничного цикла (фрагментарно уцелели Рождество Христово, Поклонение волхвов, Сретение, Преображение, Вход в Иерусалим, Распятие). В отличие от константинопольских храмов и дошедших до нас мозаических ансамблей XI века купол церкви Богородицы украшен не полуфигурой Пантократора, а восходящей к более старым традициям композицией Вознесения. Между окнами барабана размещены фигуры шестнадцати пророков, а в парусах херувимы. Наконец в нарфик вынесена монументальная композиция Страшного суда. Вся эта система росписи интересна в том отношении, что она совмещает элементы нового с элементами старого

(Вознесение в куполе, херувимы в пандативах). Мы имеем здесь памятник переходного стиля, поскольку фресковый ансамбль, при всей его близости к современным мозаическим ансамблям, остается связанным и с более древней системой декорации. Показательно, что заменяющая дорогую мозаику фреска не шла здесь ниже мраморного карниза. Тем самым интерьер сохранял строгую архитектоничность, которой на этом этапе развития так дорожили византийцы.

Д. Евангелидис, открывший фрески в церкви Богородицы, различает в них две манеры письма: одну более изящную и тонкую, другую более резкую, экспрессивную. Вторая манера близка тому, что мы находим в расчищенных фресках нарфика св. Софии в Салониках (вторая четверть XI века)[92]. Представленные в рост святые — Феодосий, Евфимий, Елевферий, Феодора Солунская, Феодора Александрийская и другие — обнаруживают в свою очередь разительное сходство с фресками в Охриде, из чего можно сделать вывод, что часть подвизавшихся в Охриде мастеров происходила из Салоник, продолжавших оставаться и в это время крупнейшей после Константинополя художественной школой.

Наряду с фресками Софии Киевской фрески св. Софии в Охриде (около 1040) представляют для эпохи Македонской династии наиболее полный по подбору сюжетов памятник монументальной живописи[93]. Большинство фресок, подвергшихся умелой реставрации, дошло до нас в хорошем состоянии сохранности, что выгодно отличает их от киевской росписи, хотя они и уступают последней в качестве исполнения. Охридская церковь является трехнефной базиликой. Это во многом определило систему росписи, обладающей целым рядом местных особенностей. В конхе апсиды представлена восседающая на троне Богоматерь, которая держит перед собою овальный медальон с изображением благословляющего Христа
177 Еммануила. Этот редко встречающийся иконографический тип восходит к древним традициям: печати византийских императоров VI–VII веков, фрески 28-й капеллы в Бауите и в Санта Мария Антиква, миниатюры сирийской Библии VII века в Париже (syr. 341) и армянского Евангелия из Эчмиадзина (Матенадаран в Ереване, 2374) и другие[94]. Большеголовая, коротконогая, совершенно плоская фигура Богоматери обнаруживает руку посредственного мастера, отправлявшегося вдобавок от архаических образцов. По-видимому, это был художник, принадлежавший к старшему поколению; он же, возможно, написал и фигуру правого архангела на западной стене. Под фигурой Богоматери идет фриз с двухчастной композицией Причащения, а ниже, между окнами апсиды, расположен святительский чин. Свод вимы заполняет эф-
179 фектная многофигурная сцена — Вознесение. Это лучше других сохранившаяся часть росписи, подкупающая монументальным размахом и динамикой композиционного построения. На стыке свода со стенами размещены два фриза с фигурами идущих ангелов, а ниже, на стенах вимы, зритель видит ряд ветхозаветных сцен (Встреча Авраамом трех ангелов, Гостеприимство Авраама, Жертвоприношение Авраама, 178
Лествица Иакова, Три отрока в пещи огненной), дополненных двумя редко встречающимися сюжетами: Литургией Василия Великого и Явлением Христа Иоанну Златоусту. Эти сцены, связанные со сложной символикой евхаристии, во многом перекликаются с почти одновременными фресками на хорах Софии Киевской, в основе которых лежит тот же идейный замысел. Роспись Софии Киевской напоминает и полуфигурный Деисус с ангелами, размещенный над конхой апсиды. Такие полуфигурные Деисусы, в наглядной форме воплощавшие идею заступничества, заменяли иконы, которые позднее стали ставить на архитраве алтарной преграды. Апсиду диаконника украшают фигуры римских пап и полуфигура Иоанна Крестителя, а примыкающий свод — сцены из его жизни. В апсиде жертвенника изображены Сорок мучеников севастийских и полуфигура Христа, а на примыкающем своде — сцены из жизни севастийских мучеников. Нефы были также расписаны: здесь уцелели фрагменты Рождества Марии, Введения во храм и фигуры святых. Всю западную стену заполняет монументальная композиция Успения. Ниже этой фрески представлены два архангела, а выше два пророка. Интереснейшими по своей редкой иконографии являются фрески нарфика: Взятие Илии на небо, Семь спящих отроков эфесских и Богоматерь с младенцем, сидящая на земле (прототип более поздней Богоматери Умиление). На восточных столбах, между которыми находилась алтарная преграда, размещены два более поздних изображения Богоматери с младенцем. Наконец по низу стен и на арках зритель видит множество фигур и полуфигур святых, среди которых преобладают патриархи и епископы Константинополя, Антиохии, Иерусалима, Александрии и римские папы. Ставленник Констан- 180 181
тинополя архиепископ Лев (1037–1056), перестроивший храм св. Софии, хотел тем самым подчеркнуть вселенский характер христианской церкви, в рамках которой автокефальная охридская кафедра призвана была занять почетное место. По-видимому, роспись св. Софии возникла ближе к первым годам архиепископства Льва, т.е. на рубеже четвертого и пятого десятилетий XI века.

Было бы неправильно рассматривать фрески св. Софии как произведение македонской школы. На этом этапе развития последняя еще не сложилась. Охрид, который царь Самуил (976–1014) сделал столицей своего огромного царства, конечно, обладал собственными художественными традициями и собственными кадрами мастеров. Это были и греки и славяне. Они работали вместе, и такое сотрудничество, естественно, должно было привести и фактически привело к видоизменению чисто греческой манеры письма в сторону усиления архаических черт. Аналогичную картину мы уже наблюдали в Киеве. Но между Македонией и Киевской Русью имелось существенное различие: в Македонии греческое насе-

ление было постоянным элементом и греческие художники, особенно из Салоник, находились в непрерывном контакте со своими славянскими учениками, в Киевской же Руси появление греческих мастеров носило спорадический характер и основные кадры художников принадлежали здесь к местному населению. Поэтому процесс сложения национальной школы протекал в Киевской Руси гораздо интенсивнее, чем в Македонии, попеременно принадлежавшей то византийцам, то болгарам, то сербам. Однако и в Македонии, в частности в Охриде, воздействие местных вкусов на искусство не могло не сказаться. И фрески св. Софии представляют в этом отношении совсем особый интерес. Влияние Константинополя в них почти не чувствуется. Зато весьма многочисленны точки соприкосновения с росписями Салоник и Софии Киевской. Во всех трех случаях мы имеем дело со своеобразным стилистическим вариантом, хотя и обладающим различными оттенками, но в основе своей единым. Отличительное его свойство—архаический строй форм, лишенный и намека на столь характерную для константинопольских памятников утонченность. Тяжелые фигуры, массивные головы, преувеличенно большие глаза, фронтальный разворот композиций, как бы распластанных на плоскости, упрощенный рисунок, резкие контрасты между освещенными и затененными частями—вот те черты, которые типичны для произведений этого направления. Но в росписи церкви св. Софии в Охриде к ним присоединяется и целый ряд специфических особенностей. Это искусство прежде всего подкупает силой и мужественностью. В пронзительных взглядах святых есть что-то резкое, лица очерчены тяжелыми черными линиями, карнация имеет темный зеленовато-коричневый оттенок, румянец положен в виде контрастно выступающих красных пятен, энергичные высветления противостоят плотным зеленым теням. Главным средством художественного выражения является в руках живописцев линия, которую они подвергают гораздо более сильной стилизации, нежели константинопольские мастера. В этом отношении они намного опережают последних, предвосхищая стиль зрелого XII века. Одеяния некоторых апостолов из Вознесения разбиты на такие мелкие, беспокойно извивающиеся складочки, что невольно вспоминаются английские миниатюры зрелого X века (например, Бенедикционарий св. Этельвольда в собрании герцога Девонширского в Чатсворте), а лещадки скал в сцене Встреча Авраамом трех ангелов образуют столь фантастические нагромождения отвлеченных форм, что они мало чем отличаются от трактовки горок на византийских миниатюрах позднего XII столетия. Даже света́ на лицах порою тяготеют к линейному узору. В подборе красок работавшие в св. Софии мастера также следуют своим путем. Они отдают предпочтение плотным и тяжелым краскам, в силу чего в колорите есть что-то суровое, отчуждающее. Охридские фрески лишний раз показывают, сколь разнообразной была монументальная живопись первой половины XI века. Поэтому было бы неверно сводить ее развитие к одному Константинополю и тем самым недооценивать роль и значение местных школ.

Означенными памятниками исчерпываются произведения монументальной живописи эпохи Македонской династии. Эти памятники не оставляют сомнения в том, что к первой половине XI века классический византийский стиль полностью сложился и в стенных росписях. Правда, в наиболее архаических мозаиках и фресках еще чувствуются отголоски тяжеловесных форм искусства конца IX века, но и в них побеждают новые художественные принципы.

От IX–первой половины XI века сохранилось очень мало икон, причем преобладают вещи посредственного качества. Хотя темперная техника сделалась господствующей, в отдельных случаях продолжали прибегать к энкаустике: таковы утраченная икона св. Пантелеимона из Музея лавры в Киеве[95], св. Пантелеимон в Музее изобразительных искусств в Москве[96], поясной Спаситель в пинакотеке при монастыре св. Екатерины на Синае[97]. Первая икона еще связана с традициями раннего X века, что дает о себе знать в ее несколько грузных формах и крупных чертах лица. Две другие иконы, несмотря на присущий им архаизм, возникли не ранее начала XI века.

Среди икон, выполненных темперой, к IX веку, вероятно, относятся изображения в рост апостолов Петра и Павла, св. Николая и Иоанна Златоуста (Синай)[98]. Но особенно примечательны находящиеся
на Синае Омовение ног и две боковые створки трип- 182
тиха с эпизодами из жизни царя Авгаря и фигурами четырех святых, написанные в широкой живописной манере, близкой к миниатюрам cod. Paris. gr. 510[99]. Это пока единственные бесспорно качественные образцы станковой живописи первой половины X века. Остальные иконы IX–X веков (четыре Распятия[100], створки триптиха с Крещением, Сошествием во ад и фигурой св. Косьмы[101], св. Ирина с фигурой заказчика[102], святые Харитон и Феодосий[103], все на Синае) не представляют художественного интереса. Это рядовые памятники монашеского искусства, порою свежие и непосредственные по выраженному в них религиозному чувству, но почти всегда беспомощные по форме. Ближайшие стилистические параллели они находят себе в росписях Египта и Каппадокии. К совсем иному кругу тяготеет, однако, очень тонкая по письму синайская икона с фрагментарно сохранившимися изображениями Христа, двух ангелов и св. Косьмы, Пантелеимона и Дамиана[104]. Это произведение столичного мастера, подвизавшегося в конце X–начале XI века и работавшего в передовой манере. Точный, изящный рисунок, продуманная красочная лепка лиц, соразмерность пропорций—все указывает на руку одаренного художника.

Особое место принадлежит мозаическим иконам. Две большие настенные мозаические иконы X века
украшали кафоликон погибшего храма Успения в 183
Никее[105]. Они изображали Богоматерь с младенцем и

Христа. Как и остальные мозаики этой церкви, иконы вышли из константинопольской школы. Не позже первой половины XI века возникла также небольшая мозаическая икона Димитрия Солунского
184 на Синае, полная особой строгости выражения[106]. Но в этой последней вещи наблюдается известная грузность форм, которая вообще нередко дает о себе знать в памятниках живописи эпохи Македонской династии, особенно ее первой половины. Иконы интересующего нас периода изображают святых в застылых фронтальных позах, с суровыми ликами, с глазами, устремленными на зрителя. Это типично моленные образа, призванные вызывать глубокие религиозные эмоции у зрителя.

С того момента, когда на константинопольской почве сложился в основных чертах классический византийский стиль, начинается его энергичная экспансия. Подпавшая в конце IX века под влияние народного искусства, столица переходит в ответное наступление. В первой половине X века оно было еще невозможно, так как царивший к этому времени неоклассицизм был слишком изолированным, слишком локальным явлением, чтобы он мог получить широкое распространение. С конца X века, когда окончательно вырабатывается зрелый византийский стиль, наступление становится неизбежным. Отныне образцы столичного искусства превращаются в своеобразные стандарты, которым стремятся изо всех сил подражать в провинции. Однако импортированные константинопольские формы всюду сталкиваются с местными традициями, в силу чего общая картина развития получает крайне сложный характер. В одних местах, например в Армении, старые традиции оказываются более сильными, в других, например в Грузии, побеждают грекофильские течения, в третьих, например в Каппадокии, образуется своеобразный компромиссный стиль, включающий в себя элементы как восточнохристианского, так и византийского искусства.

Рост экспансии столичного искусства на протяжении X века с особой четкостью можно проследить в Каппадокии[107].

Росписи пещерных храмов первой половины X века еще целиком связаны со старыми сирийскими традициями, влияние Константинополя нигде не дает о себе знать. Стены и своды украшены фресками, развертывающимися в виде фризовых лент, нередко расположенных в несколько рядов. В то время как в столичных храмах живописные изображения занимают своды либо верхние части стен, благодаря чему сохраняется строгая архитектоничность пространства, здесь они, наподобие орнаментального ковра, покрывают все своды и стены. Отдельные эпизоды евангельских событий не выделяются, как в Константинополе, в праздничный цикл, а следуют друг за другом в исторической последовательности. Иначе говоря, вместо ясных, четких формул дается рассказ, перегруженный второстепенными деталями и страдающий от длиннот и утомительного однообразия. В апсиде, в отличие от константинопольских храмов, представлен либо сидящий на троне Христос между символами евангелистов и херувимами, либо Богоматерь между архангелами, либо Деисус. На парусах изображены необычные для Константинополя евангелисты в медальонах, в куполах—традиционное Вознесение. Композиционные построения всех фресок обнаруживают крайнюю беспомощность. Вокруг тяжелых, коренастых, большеголовых фигур почти не остается свободного пространства, одно изображение механически пристегивается к другому. Движения полны угловатой резкости, трактовка отличается плоскостным характером, ведущую роль играет жесткая линия, колорит строится на пестрых локальных красках, иконография выдает преемственную связь с Сирией. По всему своему существу это бедное монашеское искусство прямо противоположно столичной живописи. Насколько тесно каппадокийские росписи первой половины X века были связаны с Сирией, об этом наглядно свидетельствуют три фрески из церкви Хатра в Дейр ас-Суриани, сопровождаемые сирийскими надписями[108]. Они изображают Благовещение с Рождеством Христовым, Успение и Вознесение. Стиль отличается большой примитивностью. Аналогичную картину мы наблюдаем в росписях Эльназар (912–959)[109], св. Евстахия (912–959)[110], Баллы килисе (X век)[111], в капелле Тавшанлы килисе (913–919)[112], в старой церкви Токалы (первая половина X века)[113] и в Чауш ини (964–965)[114]. Таким было все восточнохристианское искусство, когда оно не соприкасалось с художественной культурой Византии.

Византийские влияния в Каппадокии получают усиленное распространение в связи с обратным завоеванием Малой Азии вплоть до Евфрата (964–974). Но они просачиваются и несколько ранее, как об этом свидетельствуют фрески Каледжилер, исполненные, вероятно, в середине X века[115]. Сама форма храма выдает здесь необычный для Каппадокии тип: греческий крест. Расположение фресок подчиняется более строгим принципам, художники как бы стремятся подчеркнуть живописными изображениями основные архитектурные линии. Иконография по-прежнему остается связанной с сирийскими традициями, но в одном из куполов появляется типичный для столицы мотив Пантократора. Композиции становятся менее перегруженными, пропорции фигур приобретают бóльшую правильность, движения отличаются бóльшей легкостью, усиливается конструктивная четкость форм, улучшается трактовка одеяний. В этих новшествах чувствуется воздействие столичного искусства. Грузные, тяжелые формы указывают, однако, на то, что за образцы брались памятники конца IX–начала X века, о чем говорит также сходство стиля с парижским кодексом Григория Назианзина.

Со второй половины X века в Каппадокию проникают уже более передовые влияния, которые свидетельствуют о начале экспансии позднемакедонского

стиля. Росписи Кушлука в Каледжилере (вторая половина X века)[116], капеллы св. Варвары в Соганлы (1006–1021)[117], Карабаш килисе (1060–1061)[118] и новой
185 церкви Токалы (зрелый XI век)[119] иллюстрируют отдельные этапы проникновения этих византийских влияний в Каппадокию. Несмотря на то, что общая декоративная схема продолжает следовать старым традициям, в стиле все сильнее дают о себе знать отголоски столичного искусства. К XI–XII векам византийское влияние становится определяющим стиль фактором, что доказывают росписи трех главных церквей Каппадокии: Каранлык килисе, Эльмалы килисе и Чарыклы килисе.

К архаическим памятникам, стиль которых восходит к местным традициям, принадлежат также иллюстрированные армянские рукописи IX–XI веков[120].

С последней четверти IX века в Армении началась полоса национального подъема. Освободившись от арабов, страна распалась на ряд самостоятельных царств. На первое место выдвинулось могущественное Анийское царство, достигшее особого расцвета при царе Гагике I (990–1020). В борьбе с арабами Армению поддерживала Византия. Но со второй половины X века греческие императоры вступили на путь захвата сначала южных, а затем и других армянских земель, и в 1045 году все Анийское царство было присоединено к Византийской империи. На короткое время, благодаря усилившимся культурным связям Армении с Византией, в местной миниатюре намечается византинизирующая струя, однако во второй половине XI века, когда в Армению началось вторжение турок-сельджуков, она быстро сходит на нет.

Старые источники говорят о существовании в VI–VIII веках камсараканской школы миниатюры, а в IX веке татевской школы. К сожалению, ни одной лицевой армянской рукописи до середины IX века не сохранилось. В этот ранний период армянское искусство, вероятно, зависело от сирийского еще больше, чем в позднейшее время. Только с начала XI века в Армению просачиваются византийские влияния. Но последним никогда не суждено было стать решающим фактором в развитии армянской живописи. Они сыграли значительную роль лишь в Киликии и в тяготевших к ней областях, в коренной же Армении им оказалось не под силу сломить местные традиции, всегда остававшиеся основой стиля.

Обособленное место в ряду ранних армянских рукописей занимает известное Евангелие царицы Млке 851 года в Библиотеке Сан Ладзаро в Венеции (cod. 1144). Прелестные нильские пейзажи с экзотическими животными и крохотными фигурками в лодках, украшающие таблицы канонов, навеяны, несомненно, старыми александрийскими образцами, которые легко могли быть занесены в Армению через Сирию. В фигурах сидящих Матфея и Марка (Лука и Иоанн представлены стоящими), равно как и в сцене, изображающей Вознесение Христа, чувствуются византийские отголоски, недостаточно, однако, сильные, чтобы видоизменить местную основу стиля.

Характерной особенностью армянских рукописей является наличие в них памятных приписок, так называемых ишатакаранов, где помимо точной даты возникновения манускрипта часто указывается место его написания, а также имя писца и художника. Для рукописей X–XI веков типична особая монументальность. Увесистые, большого размера книги с крупным письмом декорированы таблицами канонов и миниатюрами лишь на первых листах, в самом тексте орнаменты либо совсем отсутствуют, либо даются, с конца X века, крайне скупо (несложные украшения заглавных букв, маргинальные знаки). Массивный орнамент выполнен в широкой обобщенной манере, в нем нет тонкой каллиграфической отделки, столь характерной для позднейших киликийских рукописей. Таковы каноны, в Армении называемые хоранами, в Евангелии 887 года из Лазаревского института в Москве, ныне хранящемся в Ереване (Матенадаран, 6200), в «Евангелии переводчиков» 966 года в Уолтерс Арт Гэлери в Балтиморе (537) и в Евангелии 986 года в Ереване (Матенадаран, 7735). В большинстве рукописей евангелисты (либо апостолы) представлены, согласно сирийской традиции, стоящими в ряд, причем иногда их располагают в два регистра: Евангелие X века в Библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме (2555), Евангелие 1018 года в Ереване (Матенадаран, 4804), Евангелие XI века в Галерее Фрир в Вашингтоне (33.5, 47.2–4) и многие другие[121]. Евангельские сцены даются в старых сирийских редакциях, которые подвергаются настолько сильному упрощению, что нередко образуются примитивнейшие идеограммы — совершенно плоские, подчеркнуто линейные, ярко расцвеченные. Здесь как бы воскресает к новой жизни тот «месопотамский» стиль, самым ранним и ярким проявлением которого была роспись синагоги в Дура. Таковы фрагмент Евангелия X века в Библиотеке мхитаристов в Вене (697) и четыре рукописи из Матенадарана в Ереване: Евангелие 1033 года (283), Евангелие 1038 года (6201), Мелитенское Евангелие 1057 года (3784) и Евангелие XI века без указания точной даты (974).

Из этих ранних рукописей, возникших в коренной Армении и исполненных в чисто восточном стиле, наиболее выдающимися являются знаменитое Эчмиадзинское Евангелие 989 года, написанное в монастыре Нораванк в районе Сюника, и Мугнинское Евангелие середины XI века, ныне хранящиеся в Ереване (Матенадаран, 2374 и 7736). В Эчмиадзинском Евангелии иллюстрации на страницах текста выполнены позже, но каноны и листовые миниатюры, кроме четырех более ранних миниатюр в конце рукописи, возникли, как это убедительно доказали К. Вейцман и С. Дер Нерсесян, в X веке[122]. Светлые краски образуют изысканную гамму — лаконичную и яркую, полную непередаваемого в словах очарования. Монументальные миниатюры Мугнинского Евангелия принадлежат, несомненно, фрескисту. Они сделаны в смелой, энергичной манере, несколько приближающейся к стилю каппадокийских росписей.

Иконография евангельских сцен напоминает сирийские памятники, в орнаментике встречается немало иранских мотивов. Из той же мастерской вышло, вероятно, и Евангелие 1053 года, написанное в монастыре Сандухк около Ани (Матенадаран в Ереване, 3793). Евангелисты представлены здесь сидящими, инициалы украшены их символами.

Византийские влияния становятся действенным фактором лишь в небольшой группе армянских рукописей XI века, возникших непосредственно на византийской почве либо в тяготевших к Византии областях. Это написанное в Адрианополе, в Македонии, Евангелие 1007 года и происходящее из Трапезунда Евангелие раннего XI века (обе рукописи хранятся в Библиотеке Сан Ладзаро в Венеции, 887 и 1400), а также Евангелие царя Гагика Карсского середины XI века в Библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме (2556). Несмотря на греческие надписи, миниатюры первого манускрипта выдают почерк армянского художника, прошедшего основательную выучку. Крайне характерно, что он изображает Марию с младенцем в типе сидящей Одигитрии, впервые сложившемся на сиро-египетской почве и не получившем широкого распространения в Константинополе. Миниатюры второй рукописи принадлежат не менее чем четырем художникам. В украшении этого Евангелия сотрудничали греки и армяне, причем последние всячески стремились приспособиться к стилю первых. Такого рода слепое подражание византийским образцам представляет для армянской живописи XI века исключение, так как ее стиль коренится в это время в старых восточных традициях[123].

Несколько иная картина наблюдается в Грузии[124]. В отличие от Армении византийские влияния совершенно преображают стиль местной миниатюры уже к концу X века, проникая особенно энергично в западную и юго-западную часть страны. Слабее они дают о себе знать в монументальной живописи, сохраняющей ярко выраженную национальную печать. Как и в Армении, освобождение от арабского гнета знаменовало для Грузии эпоху быстрого подъема культуры. В IX веке ведущее место завоевывает Тао-Кларджети. Сюда стали стекаться выходцы из восточной Грузии, искавшие убежища от арабских притеснений, здесь талантливые и энергичные правители из династии Багратидов подготовили почву для объединения всех грузинских земель Давидом IV Строителем (1089–1125), который возглавил борьбу грузинского народа против сельджуков.

До середины X века грузинское искусство, подобно армянскому, питалось почти исключительно старыми восточнохристианскими традициями. Грузины имели свои монастыри в Иерусалиме, Антиохии, Вифинии и на Синае, откуда шел усиленный поток сиро-палестинских художественных мотивов и форм. Недаром древнейшие грузинские манускрипты, исполненные еще в IX веке, открыты в Палестине и на Синае: Минея из монастыря св. Саввы близ Иерусалима (ныне в Институте рукописей в Тбилиси, H 2123) и Псалтирь из монастыря св. Екатерины (1). С художественной культурой Сирии связаны также иконография и стиль миниатюр в таких рукописях как Адишское Евангелие 897 года в Историко-этнографическом музее в Местии (Верхняя Сванетия)[125] и четыре манускрипта из Института рукописей в Тбилиси: Первое Джручское Евангелие 936 года (H 1660, миниатюры исполнены в 940 году)[126], Цкароставское Евангелие конца X века (A 98), Мартвильское Евангелие 1050 года (S 391)[127] и Урбнисское Евангелие XI века (A 28)[128]. Евангелисты даны здесь в том же типе стоящих поодиночке либо в ряд фигур, как и в армянских рукописях[129], исполнение выдает подчеркнуто линейный характер, расцветка отличается пестротой, золото отсутствует, грузные формы лишены всякой моделировки, декоративные мотивы сводятся в основном к аркам с незначительным орнаментом. С конца X века украшение рукописей все более обогащается. В таких манускриптах как Пархальское Евангелие (A 1453), Мцхетская Псалтирь (A 38) и Сборник церковных песнопений Микаэля Модрекили (S 425) из Института рукописей в Тбилиси заголовки уже получают декоративное выделение, появляются заставки, разукрашенные заглавные буквы и концовки.

Насколько сильны были в Грузии местные традиции, доказывают росписи IX–XI веков пещерных храмов Давид-Гареджийской пустыни, монастыря в Бедиа и трех крупнейших памятников Тортума: храмов Ишхани (не позже 966 года), Хахули (не позже первой половины XI века) и Ошки (1036 год).

Развитие монастырей и рост монашества в Грузии были в немалой степени обусловлены арабским господством. Стекавшиеся в монастыри люди стремились сохранить национальные устои жизни, языка и религии. В эпоху утраты Грузией национальной независимости монастыри нередко являлись тем единственным местом, где еще могли бытовать старые культурные традиции. Особенно примечательны пещерные храмы Давид-Гареджи. Их росписи, охватывающие огромный период времени с IX по XVII век, предоставляют в распоряжение исследователя богатый иконографический материал. Наряду с изображением столь излюбленного на Кавказе Деисуса мы находим здесь многочисленные сцены из жизни Христа и основателя монастыря Давида Гареджели (он жил в VI веке), фигуры святых и столпников и типичную для грузинских фресок композицию Вознесение креста. Иконография и стиль росписей обнаруживают сходство с фресками Каппадокии, а порою и с ранними романскими фресками Франции: здесь та же плоскостная трактовка форм, то же примитивное развертывание композиции на поверхности стены, та же светлая красочная гамма с преобладанием голубых, золотисто-желтых и ярко-зеленых цветов. Иконография, хотя ей и присущи местные черты, хранит множество раннехристианских, преимущественно сиро-палестинских пережитков.

К числу древнейших росписей Давид-Гареджи относятся уже упомянутые нами фрески маленькой

купольной церкви в Додо, возникшие в IX веке[130]. В апсиде представлены Христос во славе и два архангела, внизу изображены на огненных колесах два тетраморфа и символы евангелистов, а наверху, по сторонам от нимба Христа, медальоны с олицетворениями луны и солнца. Этот архаический тип Христа во славе, встречающийся также в ранних армянских росписях, был широко распространен на христианском Востоке, где он известен, например, в Каппадокии и на Латмосе. XI веком датированы фрески главного храма монастыря Удабно, в настоящее время наполовину обрушенного (фрагменты фигуры Богоматери с младенцем и фигур апостолов в апсиде, евангельские сцены на своде, композиция Страшного суда на западной стене, эпизоды из жития Давида Гареджели и портреты на северной стене)[131]. В северном приделе храма, вырытом в глубине скалы, фрески того же времени, частично переписанные по старому рисунку (Деисус и Взятие пророка Илии на небо в апсиде, Вознесение креста и евангелисты на потолке, сцены из жития Давида Гареджели на стенах)[132]. К росписи главной церкви монастыря Удабно очень близки по стилю и манере письма относительно хорошо уцелевшие фрески первого слоя в трапезной лавры Удабно (Деисусы в нишах, Благовещение, Тайная вечеря, Ветхозаветная Троица в восточной нише на северной стене)[133]. В XI веке исполнены также фрески небольшой пещерной церкви, расположенной почти на вершине хребта (обычное для центральной части свода Вознесение креста, сцены из жизни Давида Гареджели, фигуры отцов церкви)[134], и полуобвалившегося пещерного храма в восточной части лавры Удабно (здесь в апсиде представлено, согласно старой традиции, Вознесение)[135]. Ранняя группа фресок Давид-Гареджи наглядно показывает, как много общего имеется между памятниками монашеского искусства Палестины, Сирии, Каппадокии и Грузии.

К числу царских заказов принадлежат фрески монастыря Бедиа в Абхазии, построенного Багратом III (ум. 1014)[136]. Среди немногочисленных фрагментов первоначальной росписи могут быть опознаны две ктиторских группы. На северной стене представлены в рост фигуры женщины, мужчины, юноши и отрока, обращенные к изображению благословляющего Христа, находящемуся над входом в жертвенник. На противоположной, южной стене уцелела фигура царя Баграта: в правой руке он держит модель купольного храма, его голову увенчивает корона. Эта фигура обращена к изображению Богоматери Оранты, помещенному над входом в диаконник. Лица написаны мягко, в светлой гамме, моделировка достигнута с помощью нежных высветлений и тонких белых штришков. Цикл фресок эпохи Баграта был реставрирован и расширен в конце XIII–первой половине XIV века, когда возникли такие композиции как Исцеление слепого, Беседа с самарянкою и Ветхозаветная Троица.

С заказами высшей духовной знати и царской семьи связаны росписи тортумских храмов, которые ныне находятся в пределах Турции. И эти росписи, уцелевшие фрагментарно, лежат в стороне от грекофильского течения, сохраняя множество местных особенностей, восходящих к восточным традициям. В соборе Ишхани[137] купол украшен популярнейшей у грузин композицией Вознесение креста[138]. Над окнами барабана изображены диски луны и солнца и четыре колесницы с возницами. В сопроводительных грузинских надписях обозначены различные масти крылатых коней: черные, белые, рыжие, пегие. Эти колесницы, представляющие редчайший иконографический мотив, навеяны видением пророка Захарии (VI, 1–6). Под колесницами идет фриз, составленный из медальонов с полуфигурами ангелов. В барабане были размещены фигуры пророков, а на откосах окон изображения различных святых. Стены храма также были покрыты фресками: Жертвоприношение Авраама на западной стене, евангельские сцены в северном рукаве креста. В конхе апсиды был изображен восседающий на троне Христос с двумя ангелами, ниже располагались два регистра с апостолами и святителями. Как и в Бедиа, на южной и западной стенах находились портреты ктиторов из рода Багратидов, от которых уцелели жалкие фрагменты и надписи, позволяющие восстановить имена изображенных здесь лиц: Адарнасе Куропалат, сын Баграта Магистроса, Баграт магистрос царь картвелов и Баграт эристав эриставов, сын куропалата Адарнасе. Все эти лица жили в первой половине X века. Роспись ишханского собора возникла не позже 966 года, когда умер Баграт эристав эриставов.

Несмотря на утраты, роспись храма в Хахули, исполненная, вероятно, в начале XI века, также может быть восстановлена в своих основных элементах[139]. В куполе, как и в соборе Ишхани, находилось Вознесение креста, окруженное четырьмя колесницами, южную стену украшали евангельские сцены (частично уцелели Сретение и Вход в Иерусалим), в конхе апсиды был представлен Христос во славе, серафимы и архангелы, а ниже регистр с апостолами, причем в центре этого регистра написаны фигуры Богоматери и фланкирующих ее ангелов. Несомненно, мы имеем здесь остаточную форму композиции Вознесения, которая переделана с целью усиления в ней репрезентативного начала. Такой архаический пережиток в росписи лишний раз свидетельствует о живучести восточнохристианских традиций в монументальной живописи Грузии.

Сходная композиция украшала алтарную апсиду храма в Ошки, стенопись которого имеет точную дату (1036 год)[140]. В Ошки под регистром с апостолами шел регистр со святителями. За немногими исключениями (фигура Крестителя с подходящими к нему ктиторами, фигуры святых Феклы и Марии) роспись остальной части храма погибла. Как и другие росписи Тао-Кларджети, она была исполнена в монументальном стиле: крупные фигуры с тяжелыми конечностями, обобщенные силуэты, большие, относительно мало расчлененные плоскости. В этом стиле тщетно

искать следы византийского влияния. Он коренится в местных традициях, ему присущи черты неприкрытого архаизма[141].

Иная картина наблюдается в грузинской миниатюре. Здесь ярко сказалась ориентация высших кругов грузинского общества на Византию. С конца X века стремление уподобиться Византии было настолько сильным, что началась переоценка всей прошлой деятельности, особенно в области литературы: древние грузинские переводы стали систематически сверять с греческими подлинниками, а в случае необходимости делались новые переводы. Все, что напоминало о связях Грузии с восточнохристианским культурным миром, тщательно вытравливалось. Данный процесс, впервые, вероятно, оформившийся в ряде грузинских монастырей, расположенных за пределами Грузии (Ивер на Афоне, Сохастер и Хора в Константинополе, Калипос в Антиохии), скоро приводит к тому, что византийские влияния растворяют в себе старый сплав восточнохристианских форм. В таких рукописях, как фрагменты Евфимиевского Синаксаря в
186–188 Институте рукописей в Тбилиси (A 648, первая четверть XI века)[142] или хранящееся там же Алавердское Евангелие с Посланием Авгаря Эдесского к Иисусу Христу (A 484, исполнено в 1054 году в грузинском монастыре Богородицы Калипос близ Антиохии)[143] и Первое Тбетское Евангелие в Публичной библиотеке в Ленинграде (собрание царевича Иоанна Грузинского, 212)[144], стиль миниатюр выдает уже вполне византийский характер. Одновременно меняется орнаментика. Она становится легкой и прозрачной. Детали исполняются с каллиграфической четкостью, которая является отличительной чертой столичных мастерских. Таким образом, константинопольский орнамент, сложившийся на протяжении X века из ряда восточных элементов, начинает с конца этого столетия сам влиять на искусство окраины, откуда он позаимствовал в свое время немало новых для себя мотивов.

Если в эпоху Македонской династии византийские влияния получают довольно широкое распространение на Востоке, на Запад они, наоборот, проникают крайне туго. То, что на языке историков романского искусства принято называть «византийскими влияниями», в действительности таковыми ни в какой мере не являются. Эти влияния шли не из Константинополя и не из Византии в строгом смысле этого слова, а из тех стран христианского Востока, где процветало народное искусство, восходившее к старым сиро-египетским традициям. За редкими исключениями романский Запад был еще не подготовлен в X–XI веках к ассимиляции чисто византийских форм. Его варварским вкусам более импонировало реалистическое, полное экспрессивной силы искусство провинциальных монастырей, нежели изящное, сдержанное искусство столицы. В восточном монашеском искусстве Запад находил богатейший мир конкретных исторических образов, которые отсутствовали в живописи и пластике Константинополя с их строго ограниченным кругом тем, призванных иллюстрировать основные догматы церкви. Вот почему древнейшие росписи южной Италии (два изображения сидящего на троне Христа в крипте Санте Марина э Кристина в Карпиньяно, 959 и 1020)[145], равно как и фрески Санта Мария Египциана, или храма Fortuna Virile, в Риме (872–882)[146], крипты Сан Гризогоно в Риме (X век)[147], Сант Урбано алла Каффарелла около Рима (1011)[148] и ряда церквей XI века в восточной и центральной Франции[149] выдают такое тесное сходство с памятниками восточнохристианского круга. Тут и там мы соприкасаемся по существу с народным искусством, для которого характерна любовь к апокалипсическим видениям, к перегруженным апокрифическими деталями рассказам, к занимательной, наглядной тематике. И стиль этих росписей также находит себе аналогию в плоскостном и линейном стиле каппадокийских и грузинских фресок. Лишь в немецкой книжной иллюстрации Каролингской и Оттоновской эпох прослеживается прямое воздействие византийской миниатюры (рукописи, связанные со школами Кельна, Трира, Эхтернаха и Регенсбурга)[150]. Но данная группа манускриптов представляет изолированное явление. Только в XII веке византийское искусство становится действенным фактором в развитии европейской художественной культуры. Поскольку, однако, это широкое проникновение византийских форм на Запад началось уже в эпоху Комнинов, речь о нем пойдет в следующей главе.

VII
ЭПОХА ДУК, КОМНИНОВ И АНГЕЛОВ
(1059–1204)

Вторая половина XI века и весь XII век являются классической эпохой византийского искусства. Именно в это время все тенденции, которые наметились в позднемакедонском искусстве, достигают логического завершения. В результате вырабатывается законченный стиль, отличающийся на протяжении ста пятидесяти лет сравнительно большой устойчивостью. Церковные и светские власти ревниво оберегают идеологию от новшеств, проводящие цезарепапистскую политику императоры тщательно контролируют церковную жизнь, ведется усиленная борьба с ересями, издается так называемый Синодик—перечень еретических имен и противоцерковных учений.

В условиях такой организованной централизации развитие изобразительного искусства протекает в строгих рамках. Возможность резких сдвигов и художественных революций в корне исключается, к живописи предъявляют дидактические требования, спиритуалистическое искусство рассматривают отныне как единственно приемлемую форму художественного мировоззрения. В XI–XII веках уже отсутствовала всякая почва для возрождения неоклассицизма раннего X века. К этому времени основные принципы византинизма настолько отстоялись, что они не могли быть поколеблены ни народными влияниями, ни воздействиями эллинизма. В искусстве окончательно утверждается торжественный, возвышенный стиль, призванный выразить глубочайшие моменты греческой религиозности. В связи с общей ориентализацией византийской культуры на первый план выдвигаются восточные влияния, идущие из Малой Азии. Преобладающим элементом живописи становится тонкая, абстрактная, стилизованная линия. Вневременной и внепространственный золотой фон получает широчайшее распространение. Некогда богатые архитектурные ландшафты все более схематизируются. Плоские постройки уподобляются фантастическим сооружениям, утратившим всякую связь с реальным миром. Это своеобразные карточные домики, играющие роль декоративных кулис. Фигуры, порою наделенные неестественно вытянутыми пропорциями, приобретают особую легкость и воздушность. Их суровые, аскетические лица выдают глубочайшую одухотворенность. Движения фигур подчиняются строгому регламенту. Появляется та иератичность неподвижных, застывших поз, которая приводит постепенно к преобладанию статической фронтальности. В колорите ведущую роль начинают играть густые, плотные краски, напоминающие своими оттенками драгоценные эмали. Любовь к переливчатым тонам сообщает колориту подчеркнутую ирреальность. Вместо органической и свободной системы эллинистических рефлексов дается отвлеченная колористическая схема, как бы отражающая сияние неземного света.

Этот классический византийский стиль, плод развития столичного искусства, достиг наибольшего расцвета на константинопольской почве. Со второй половины XI века Константинополю принадлежит совершенно исключительная роль. Он превращается в такой художественный центр, от которого зависят почти все провинциальные области и национальные школы. Его влияния радиально расходятся во всех направлениях: мы сталкиваемся с ними в Каппадокии, на Латмосе, на Кавказе, в России, Сербии, Болгарии, на Афоне, в Италии, они спаивают воедино творческие устремления почти всех народов христианского Востока. Без приобщения к константинопольскому искусству многие из национальных школ не получили бы того блестящего развития, которое мы наблюдаем в XIII–XIV веках. Константинопольские влияния были связаны с образцами высокого мастерства, знакомившими другие народы с развитым миром антропоморфических форм, во многом удержавшим систему античных пропорций. Но, как всегда, эти влияния захватывали в круг своего притяжения лишь искусство придворных и церковных центров. Наряду с ними в широких народных массах продолжали держаться местные традиции, восходившие корнями к эпохе язычества и раннего христианства.

Эволюцию стиля в живописи XI–XII веков легче всего проследить в миниатюре, представленной

целым рядом первоклассных столичных рукописей. С конца XI века миниатюра начинает играть исключительно видную роль, поскольку экспансия столичного искусства была теснейшим образом связана с проникновением легко перевозимых рукописей в самые отдаленные области обширной империи. Именно миниатюры были образцами, на которых учились молодые народы Кавказа, славянских стран и Запада. Из большого числа иллюстрированных рукописей XI–XII веков нетрудно выделить несколько десятков столичных манускриптов, образующих четкую стилистическую группу. Эта группа, вместе с отдельными памятниками монументальной и станковой живописи, дает итнереснейший материал для характеристики константинопольского искусства. Лишь зная художественную физиономию последнего, можно по достоинству оценить то самостоятельное и новое, что выдвинула провинция. Поэтому в дальнейшем мы будем придерживаться следующего порядка изложения. Сначала будут изучены столичные памятники, которые позволят восстановить облик константинопольского искусства, после чего мы перейдем к памятникам отдельных областей и национальных школ, нередко выступающих в XI веке как крупные самостоятельные художественные центры. При таком освещении исторического хода развития живописи особенно отчетливо выяснятся пути, по которым распространялись византийские формы, и местные традиции, с которыми им приходилось сталкиваться.

Миниатюра второй половины XI века является результатом дальнейшего развития искусства позднемакедонской эпохи. Все новые тенденции, которые наметились в живописи конца X–первой половины XI века, достигают своей предельной зрелости в искусстве эпохи Дук и ранних Комнинов. К этому времени окончательно складывается чисто миниатюрный стиль. В отличие от рукописей X века миниатюры редко занимают целый лист. Лишенные обрамлений либо заключенные в узкие рамочки, они располагаются в виде крохотных изображений на полях и в тексте, образуя вместе с последним строгое композиционное единство. Тонкий, каллиграфически четкий орнамент, ровное, изящное письмо (минускул), легкие инициалы, маленькие, отделанные с ювелирной тщательностью миниатюры—все эти элементы объединяются в неразрывное ритмическое целое, находящее себе достойную параллель лишь во французских манускриптах XIII–XIV веков. Для рукописей третьей четверти XI века особенно типична необычайная легкость декорировки. Небольшие фигурки лишены всякой тяжести, орнамент и инициалы отличаются прозрачным, воздушным характером, тонкие, едва заметные линии подобно паутине окутывают формы, в колорите, при всей его определенности, нередко доминируют нежнейшие тона, напоминающие свежие цвета клубники, чайной розы и ренклода. Такой ароматный букет красок, невольно вызывающий в памяти утонченную палитру Дега, никогда более не встретится в истории византийской живописи. В этом отношении рукописи третьей четверти XI века представляют высшую точку в развитии византийской книжной иллюстрации. Стоит только сопоставить миниатюры этих рукописей с cod. Paris gr. 115 или с Евангелием на Патмосе cod. 70, где имеются миниатюры на полях, чтобы сразу бросилась в глаза принципиальная разница между стилем X и XI века: в одном случае это тяжелые и композиционно не связанные с текстом изображения, в другом—крохотные миниатюры, живущие одной жизнью с буквами, подобно мелкому бисеру рассыпанные по плотному, цвета слоновой кости, пергаменту.

Группу столичных рукописей третьей четверти XI века открывает Псалтирь от 1066 года в Британском музее (Add. 19352)[1]. Рукопись эта исполнена неким Феодором из Кесарии для синкелла и игумена Студийского монастыря Михаила. Миниатюры, расположенные на полях, восходят к старой сирийской традиции, на что указывает также их связь с иконографической редакцией Антиохии. Но от грубоватого, экспрессивного сирийского стиля не остается и следа. Маленькие фигурки полны особого изящества, движения их 189–191
легки и непринужденны, техника отличается большой зрелостью, тончайшая золотая штриховка покрывает яркие, пестрые одеяния. Ландшафт и архитектура охарактеризованы с максимальным лаконизмом, вместо конкретной пространственной среды дается ирреальная обстановка: это либо отвлеченный фон пергамента, либо условные, как кулисы средневекового театра, строения и пейзажи, представляющие своеобразные символы различных явлений.

К Лондонской Псалтири теснейшим образом примыкает ряд других столичных рукописей третьей четверти XI века. Здесь прежде всего следует упомянуть Евангелия в Национальной библиотеке в Париже (gr. 74)[2] и в Национальной библиотеке в Вене (theol. gr. 154)[3]. Первый из этих манускриптов украшен тончайшими миниатюрами, расположенными в виде фризовых композиций в тексте и на полях. Ико- 192–195
нография миниатюр восходит к антиохийской редакции. Крохотные фигурки исполнены с изумительным совершенством. Особенно хороши краски, образующие нежную гамму, построенную на водянисто-синих, клубнично-красных, блекло-фиолетовых, синих и розовых тонах, эффектно контрастирующих с тонкой золотой штриховкой. Изображенный в конце книги рядом с евангелистом игумен свидетельствует о том, что Евангелие написано для монастыря. Посвящение императору не оставляет сомнения в столичном происхождении рукописи. Венское Евангелие с его живописно разбросанными в тексте и на полях микроскопическими иллюстрациями поражает еще более виртуозным исполнением. По исключительно высокому 196–201
качеству этот манускрипт должен быть причислен к одной из лучших византийских рукописей. Легкие фигурки, утратившие всякую материальность, представлены на фоне пергамента. Подбор красок, лишенных кричащей яркости, свидетельствует об

изысканном вкусе художника: сиреневые, клубнично-красные, водянисто-синие, нежно-желтые, розовые и теплые зеленые тона образуют, вместе с золотом, редкое по красоте колористическое сочетание. Иконографически миниатюры выдают ряд точек соприкосновения с сирийской и палестинской традицией. Однако здесь лишний раз убеждаешься в том, какой радикальной переработке подвергал Константинополь все заимствования со стороны, неизменно стремясь создать собственный стиль, который отвечал бы запросам столичного общества.

Изображения евангелистов и богатейшие таблицы канонов с завязанными в узлы колоннами, украшающие венское Евангелие, позволяют сопоставить с ним Евангелие из Национальной библиотеки в Афинах (cod. 57)[4]. Оно вышло из той же школы. Наряду с великолепными таблицами канонов здесь имеются изящные заставки, поверх которых представлены заключенные в круг символы евангелистов. Портреты сидящих евангелистов исполнены в суховатой линейной манере. Они ясно показывают, что к третьей четверти XI века в Константинополе окончательно утвердился ориентализирующий линейный стиль. Это подтверждается рядом Евангелий той же эпохи, где мы встречаем сидящих евангелистов с восточными, армянского типа лицами: Библиотека школы Фанара в Стамбуле[5], Leningr. gr. 72 от 1061 года[6], Paris. Coislin 21[7].

По стилю к Лондонской Псалтири и к Евангелиям из Вены (theol. gr. 154) и Парижа (gr. 74) может быть присоединено еще несколько столичных рукописей третьей четверти XI века. Это Евангелие с Синаксарем из Библиотеки Ватикана (gr. 1156)[8], Слова Григория Назианзина из Библиотеки Греческого патриархата в Иерусалиме и фрагмент этой же рукописи в
202 203 Публичной библиотеке в Ленинграде (Ἁγίου Τάφου 14 и Leningr. gr. 334)[9], Физиолог с Христианской топографией Косьмы Индикоплова из Евангелической школы в Смирне (B 8)[10] и фрагмент Синаксаря из Публичной библиотеки в Ленинграде (греч. 373)[11].
204 Расположенные в тексте и на полях миниатюры отличаются той же виртуозностью исполнения. Тонкие, хрупкие фигурки лишены всякой тяжести, в иконографии преобладают восточные, сиро-палестинские черты. Здесь же следует упомянуть и о двух Менологиях — из Национальной библиотеки в Вене (hist. gr. 6)[12] и Национальной библиотеки в Париже
205 (gr. 580)[13], — входивших, без сомнения, в состав одной серии. На ярких синих фонах представлены стоящие в ряд фигуры святых. Их элегантные, вытянутые пропорции, равно как и тончайшая линейная разделка одеяний, особенно типичны для стиля третьей четверти XI века. Из мастерской, где были изготовлены венский и парижский Менологии, вышли, вероятно, и Жития святых в миланской Амброзиане (E 89 inf.), украшенные изящными заставками с фигурками стоящих в ряд святых[14]. Что все перечисленные рукописи возникли именно в третьей четверти XI века, доказывает их сравнение с точно датированным кодексом Житий святых и Слов от 1063 года в Историческом музее в Москве (греч. 9)[15],
где отдельные фигуры и сцены мученичеств изобра- 206–210
жены в том же каллиграфическом миниатюрном стиле. Ближайшую аналогию к последней рукописи мы находим в Псалтири из Национальной библио-
теки в Вене (theol. gr. 336), изготовленной около 211–214
1077 года в столичных мастерских специально для Кёльна[16].

К 70-м годам XI века константинопольская книжная иллюстрация достигла изумительного совершенства. Об этом особенно наглядно говорят такие жемчужины миниатюрного искусства как исполненный в 1072 году для императора Михаила VII Дуки Новый Завет (Деяния апостолов, их Послания и Апокалипсис) в Университетской библиотеке в Москве (греч. 2)[17], а также написанная около 1080 года для Константина Багрянородного Псалтирь в Публичной библиотеке в Ленинграде (греч. 214)[18] и Евангелие в монастыре Дионисиат на Афоне (cod. 587)[19]. Все три рукописи вышли из царской мастерской. Их характерным отличительным признаком являются тончайшие фигурные инициалы, вытеснившие на константинопольской почве фантастический, типичный для Востока звериный орнамент. Крохотный Новый Завет украшен изящными заставками с изображени-
ями сидящих и стоящих апостолов. Фигурные иници- 215–220
алы образуют единое композиционное целое с заставками, заголовками и текстом. В данном отношении каждая страница этой замечательной рукописи представляет шедевр книжного искусства. Колористическая гамма отличается особой изысканностью: среди неярких, как бы пригашенных красок выделяются бледно-зеленые, нежно-синие, розовые, лиловые и серо-фиолетовые тона. Аналогичный стиль выдает Псалтирь в Ленинграде с ее тончайшими фигурными
инициалами. Колорит обнаруживает здесь несколько 221–229
большую яркость. Фиолетовые, синие, зеленые, красные, бледно-лиловые и желтые тона переливаются нежнейшими оттенками, эффектно контрастируя с золотом. Столь же виртуозно исполнение заста-
вок и фигурных инициалов Евангелия в Дионисиате, 230–232
происходящего, несомненно, из той же придворной мастерской. Что фигурные инициалы достигли особого расцвета именно в третьей четверти XI века, доказывают Слова Григория Назианзина 1062 года в Ватикане (gr. 463), где в небольшие буквы заключены целые сцены, иллюстрирующие текст[20]. Такие же фигурные инициалы мы встречаем в Евангелии из Сан Джорджо деи Гречи в Венеции[21] и в Литургическом свитке из Библиотеки Греческого патриархата в
Иерусалиме (Ἁγίου Σταυροῦ 109)[22]. Изящный калли- 233
графический стиль 60–70-х годов в особенно чистой форме выступает в Словах Григория Назианзина из
Исторического музея в Москве (греч. 61)[23]. При сопо- 234–236
ставлении этой рукописи с аналогичным манускриптом конца IX века в Париже (gr. 510) становится ясной та эволюция, которую проделала византийская книжная иллюстрация на протяжении двухсот лет.

Если большинство из перечисленных выше рукописей было украшено крохотными миниатюрами в тексте и на полях, то Слова Иоанна Златоуста в Национальной библиотеке в Париже (Coislin 79) являются образцом чрезвычайно крупной книжной иллюстрации[24]. Эта большая рукопись была выполнена для
237 238 императора Никифора Вотаниата (1078–1081). Ее занимающие весь лист миниатюры дают хорошее представление о стиле современной им монументальной живописи. Композиционные построения развертываются по плоскости, фигуры лишены минимального объема. Совершенно скрываясь за богатыми узорчатыми одеяниями, они выделяются яркими красочными пятнами на золотом фоне, импонируя прежде всего своим контуром. Движения застылы и условны, преобладает фронтальное положение, наиболее соответствовавшее придворному этикету. Лица выдают восточный, армянский тип. Эта черта, равно как и богатейшая орнаментика одеяний и контрастное сопоставление больших и маленьких фигур, указывает на сильное влияние Востока. От живописной традиции эллинизма не осталось и следа. Господствует линейный элемент, краски наложены ровными, спокойными плоскостями. Отличаясь большой определенностью, они напоминают глубиною своих оттенков драгоценные эмалевые сплавы. О таком же отходе от живописных традиций эллинизма свидетельствует Евангелие конца XI столетия из Бодлейянской библиотеки в Оксфорде (E. D. Clarke 10)[25]. Включенные в заставки евангельские сцены, хотя они и трактованы в каллиграфически тонкой манере, присущей рукописям третьей четверти XI века, обнаруживают уже несвойственную последним сухость исполнения.

Как уже было отмечено, рукописи третьей четверти XI века представляют высшую точку в развитии византийского книжного искусства. Никогда более орнаментика и инициалы не достигают такой ювелирной тщательности отделки, никогда более трактовка не выдает такую мягкость, никогда более краски не отличаются такой нежностью и деликатностью, никогда более художники не пользуются с таким искусством тончайшей, почти невесомой линией. К концу XI века создается еще ряд первоклассных рукописей, но они уже уступают в качестве манускриптам 60–70-х годов. Процесс измельчания форм получает дальнейшее развитие. Одеяния фигур все более стилизуются, в складках появляется что-то манерное и неспокойное, прихотливая игра линий нередко превращается в самоцель, усиливается сухость трактовки. Если в рукописях третьей четверти XI века миниатюры производили такое впечатление, как будто они написаны одними красками, к которым затем были присоединены линии, в рукописях позднего XI века они кажутся исполненными при помощи одних линий, расстояния между которыми заполнены краской. Иначе говоря, в миниатюрах всплывает тот стилистический оттенок, который сближает их с перегородчатой эмалью.

Характерным образцом столичной миниатюры конца XI века является Псалтирь, изготовленная между 1084 и 1101 годами и находившаяся ранее в монастыре Пантократора на Афоне (cod. 49)[26]. Изящ- 239–243
ные фигурные инициалы еще связывают ее с группой рукописей третьей четверти XI века. Заключенные в узкие рамочки, миниатюры исполнены в тончайшем каллиграфическом стиле. Небольшие хрупкие фигуры почти лишены объема. Одеяния распадаются на мелкие складочки, подчиняющиеся отвлеченному, чисто декоративному ритму. Особенно типична трактовка ландшафта. Распластываясь по плоскости, он состоит из схематизированных зданий либо скал и холмов, превратившихся в своеобразные орнаментальные мотивы. Уступы скал до неузнаваемости стилизованы, уподобляясь языкам пламени. Соотношения фигур и ландшафта имеют условный характер, поскольку им чужды законы реального трехмерного пространства. Восходя к той же «аристократической» редакции, как и cod. Paris. gr. 139, Псалтирь из монастыря Пантократора дает и ряд новых сюжетов. В частности, мы встречаем здесь одно из ранних изображений Богоматери типа Умиления, повторявшееся также, в почти неизмененной форме, в утраченной ныне Псалтири из бывшего Христианско-археологического университетского собрания в Берлине (3807)[27].

Среди рукописей конца XI века трудно выделить такую же монолитную в стилистическом отношении группу, как среди манускриптов третьей четверти столетия. Но и для этой эпохи имеются типичные образцы, которые могут быть использованы для характеристики столичной книжной иллюстрации. Здесь следует прежде всего упомянуть миниатюры поновленной Псалтири из Ватикана, исполненной по случаю коронации Иоанна Комнина около 1092 года (Barb. gr. 372)[28], и Евангелия из Палатинской библиотеки в Парме (Palat. 5)[29]. Пармская рукопись укра- 244–247
шена, наряду с богатыми таблицами канонов, заставками, портретами евангелистов и различными евангельскими сценами. Хотя иконография многих сцен выдает ряд точек соприкосновения с анатолийской традицией, орнаментика и стиль рукописи прямо указывают на Константинополь как на место ее изготовления. Лишенные всякой материальности, фигуры кажутся как бы сотканными из одних линий. Скалы утратили минимальную объемность, превратившись в условные плоскостные кулисы. Стилизации подверглась и архитектура, сведенная к немногим основным типам строений. Эта же суховатая каллиграфическая манера исполнения дает о себе знать в миниатюрах Лествицы в Библиотеке Ватикана (gr. 394)[30], Менология в Британском музее (Add. 11870)[31] и Слов Григория Назианзина в Национальной библиотеке в Париже (gr. 533)[32]. В иллюстрациях первой рукописи 248–251
чувствуется настроение строгого аскетизма, столь характерное для восточного христианства. Многочисленные сцены покаяний изображают различные ступени духовного совершенствования. В колорите

доминируют коричневые цвета, карнация отличается особой бледностью, к традиционной гамме красок нередко присоединяется черный тон, придающий отдельным изображениям мрачный характер. Лишь на монастырской почве могло сложиться это искусство, неразрывно связанное с восточной аскезой. Виртуозное исполнение небольших фигурок и изящных ландшафтов не оставляет сомнения в столичном происхождении рукописи, написанной, вероятно, в одном из константинопольских монастырей. Из столичной мастерской вышли также лондонский Менологий и парижская рукопись Слов Григория Назианзина, украшенная помимо заключенных в рамочки миниатюр разбросанными в тексте фигурами святых, покрытыми тончайшей золотой штриховкой. Трактовка этих совершенно плоских фигур более чем в какой-либо другой рукописи приближается к технике эмали.

Из числа рукописей, возникших на рубеже XI–XII веков, выделяются Евангелия в Венеции (Marc. gr. 541)[33] и Флоренции (Laur. Plut. VI, 28)[34]. Очевидно, оба Евангелия исполнены в одной мастерской, в пользу чего говорит близость их стиля. Миниатюры выдают дальнейший рост линейных тенденций: одеяния распадаются на острые складки, в лицах появляется та графическая разделка, которая становится типичной чертой живописи XII века[35].

Сопоставляя рукописи XII века с манускриптами XI-го, мы сразу видим снижение качества. XII век был для византийской книжной иллюстрации эпохой упадка и застоя. В это время почти отсутствуют такие виртуозные по блеску исполнения рукописи, как например, Paris. gr. 74, Mosq. gr. 2 и Leningr. gr. 214. Прежде всего грубеет орнаментика. Она теряет былую легкость, детали выписываются с меньшей тщательностью, исчезает каллиграфическая острота отделки, которая столь типична для орнаментики XI века. Все чаще всплывают звериные мотивы, получающие широкое распространение и в самой столице. В колорите появляются кричащая яркость и пестрота, не свойственные предшествующей эпохе, когда употреблялись нежные краски, нередко приближавшиеся к неопределенным полутонам. Теперь палитра строится на резких, сильно подчеркнутых акцентах. Трактовка приобретает неприятную сухость, живописные элементы совершенно отступают на второй план перед линейными. Одеяния распадаются на сотни мелких складочек, нередко образующих чисто орнаментальное плетение линий. Сухие лица, с тяжелыми зелеными тенями, не моделируются путем постепенного перехода одного тона в другой. Расчлененные при помощи сложной системы линий, они подвергаются сильнейшей стилизации. Выражение лиц становится строгим и отвлеченным, преобладает восточный тип. Фигуры утрачивают объем, они кажутся сотканными из одних линий. Пространственный момент остается почти невыраженным. Схематизированные ландшафты и строения отличаются плоским характером. Будучи сведенными к немногим композиционным формулам, они обнаруживают большое однообразие. В целом стиль миниатюр XII века знаменует высшую точку в развитии отвлеченных тенденций византийской живописи.

Серия столичных рукописей XII века открывается Евангелием из Ватикана (Urbin. gr. 2), исполненным для Иоанна II Комнина и его сына Алексея в 1122 году[36]. Оба заказчика даны в торжественных фронтальных позах. Над их портретами представлен сидящий на троне Христос, позади которого помещены аллегории Правосудия и Милосердия. Несмотря на то, что рукопись вышла из царской мастерской, здесь ясно видно, как портится стиль книжной иллюстрации. Орнаментика выдает небрежное исполнение, линия утрачивает былую легкость, она становится тяжелой и жесткой, колорит базируется на ярких 252
красках, среди которых выделяются красный, синий, фиолетовый, зеленый, коричневый и сиреневый тона, образующие чистую, но страдающую от излишней пестроты гамму. Как изображения евангелистов, так и сцены из жизни Христа и Крестителя лишены пространственной глубины. Отдельные элементы композиции искусственно связываются друг с другом, распластываясь по плоскости наподобие орнаментальных мотивов. Вместо того чтобы располагать фигуры и предметы по горизонтали, миниатюрист располагает их по вертикали, из-за чего пространственный момент остается совершенно неподчеркнутым.

Из той же мастерской, где было изготовлено ватиканское Евангелие, вышло еще несколько столичных рукописей второй четверти XII века. Это Евангелия в Париже (gr. 75 и 71)[37] и Лондоне (Burney 19)[38] и Омилии Иакова Коккиновафского в Ватикане (gr. 1162)[39]. Они образуют замкнутую стилистическую группу, дающую хорошее представление о столичной книжной иллюстрации первой половины XII века. Видное место занимают Омилии монаха Иакова — одна из 253–255
интереснейших рукописей эпохи Комнинов. В основе этого манускрипта лежит старая сирийская редакция, подвергнутая, однако, радикальной переработке. Манера исполнения отличается близостью к Евангелию из Ватикана: то же преобладание жестких, резких линий, то же распластывание композиций по плоскости путем искусственного сочетания отдельных эпизодов, та же схематизация отвлеченного пустынного ландшафта, то же сведéние архитектурных кулис к немногим основным типам, та же сухость трактовки и единообразие восточных лиц, похожая яркая гамма красок из красных, зеленых, синих, фиолетовых, розовых, белых, коричневых и золотых тонов. В иконографическом отношении миниатюры представляют большой интерес, давая возможность ознакомиться с рядом нигде более не встречающихся сцен из жизни Марии, восходящих к апокрифическим источникам. Новая черта для столичной орнаментики — звериные мотивы, которые щедро применяются в заставках. Эта развитая звериная орнаментика является характернейшим элементом книжной иллю-

страции XII века, достигая особого богатства в провинциальных рукописях, как об этом свидетель-
256 ствуют Слова Григория Назианзина в Париже (gr. 550)[40], фрагмент Евангелия в Публичной библиотеке в Ленинграде (греч. 296)[41] и Евангелие в Дионисиате на Афоне (cod. 4)[42].

Перечисленные столичные рукописи принадлежат к лучшему, что дала византийская иллюстрация на протяжении XII века. Все другие константинопольские манускрипты отличаются худшим качеством и еще бóльшим схематизмом исполнения. В трактовке лиц появляется наведенная белилами линейная разделка (Послания апостолов, Апокалипсис и другие сочинения в Париже gr. 224, ранний XII век[43], Догматический Паноплий Евфимия Зигабена в Ватикане
257 258 gr. 666, XII век[44], Евангелие в Венеции Marc. gr. Z540, ранний XII век[45]), стилизация ландшафта достигает чисто гротесковых форм (Евангелие в Историческом
259 музее в Москве греч. 41, начало XII века[46]), рисунок становится все более небрежным (Октатевх в Топкапы Сарай в Стамбуле 8, исполненный во второй четверти XII века для Исаака Комнина[47]). С середины XII века доминируют совершенно плоские формы, в композициях появляется ремесленный штамп, застылые движения сухих фигурок выдают минимальное разнообразие, лица моделируются при помощи тяжелых зеленых тонов, поверх которых накладываются в виде тонких линий белила, архитектурные и пейзажные фоны настолько упрощаются, что теряют почти всякую связь с реальностью. Типичными образцами стиля второй половины XII века являются две близкие друг к другу рукописи Слов Григория Назианзина во Флоренции и на Синае (Laur. Plut. VII, 32 и
261 Sinait. 339)[48] и Евангелия в Москве (греч. 519)[49] и во Флоренции (Plut. VI, 23)[50]. Синайский манускрипт изготовлен по заказу игумена «царского» монастыря Пантократора для одного из монастырей на острове Лемнос. Вкомпонованные в заставки различные сцены и фигуры святых исполнены в ремесленной
260 манере. Орнамент грубый, фигурные инициалы утратили тонкость отделки. Не многим лучше и флорентийское Евангелие, которое послужило Г. Милле одним из источников для реконструкции александрийской редакции евангельской иллюстрации. Фигуры евангелистов изображены на фоне совершенно плоских, условных архитектурных сооружений. Отдельные здания сопоставлены согласно принципу неорганического суммирования, типичному для композиционных решений XII века. Разбросанные в тексте и на полях евангельские сцены располагаются в виде фри-
262 263 зовых лент. Яркие сухие фигурки покрыты тонкой золотой штриховкой. Но стоит их сравнить с аналогичными фигурками в рукописях XI века, как сразу бросается в глаза разница в стиле: все, что было изящным, легким, полным свежей творческой оригинальности, становится вымученным, тривиальным, стандартным[51].

Таковы были пути развития столичной книжной иллюстрации в XI–XII веках. Благодаря сравнительно большому числу уцелевших рукописей общая картина развития вырисовывается четко. Иное положение, когда мы переходим к произведениям монументальной и станковой живописи. Здесь подбор константинопольских памятников имеет случайный характер, и это лишает нас возможности восстановить с такой же точностью отдельные этапы их эволюции.

Среди произведений монументальной живописи второй половины XI века самыми ранними по времени возникновения являлись погибшие мозаики нарфика церкви Успения в Никее, исполненные, как это установил К. Манго, в 1065–1067 годах[52]. Они содер- 264–272
жали изображения именно тех сюжетов, которые представлялись обязательными для церковной росписи в XI веке и которые, как есть все основания думать, отсутствовали в самом храме, где в апсиде находилась стоящая Богоматерь с младенцем Христом, а купол, вероятно, был украшен, согласно старой традиции, Вознесением с херувимами в парусах. Поэтому мозаичисты представили в нарфике полуфигуру Богоматери Оранты, которую они привыкли видеть в апсиде, и четырех евангелистов, которые неизменно ассоциировались с парусами. В центре свода был помещен медальон с хризмой, а по сторонам от него медальоны с полуфигурами Христа, Крестителя, Иоакима и Анны. Фигуры евангелистов даны в свободных, разнообразных позах, оттеняющих различие их характеров. В такой же мере дифференцированы их лица, наделенные индивидуальными чертами. Весьма выразительны и лица других фигур — строгие, одухотворенные, аристократически тонкие. Все говорит в пользу константинопольского происхождения мозаик. На Константинополь указывают также точный рисунок, правильные пропорции и тщательная моделировка. При сопоставлении никейских мозаик с мозаиками св. Софии приходится, однако, отметить усиление сухости трактовки. Линейный элемент все сильнее пробивается наружу, становится господствующей компонентой стиля. Это в значительной мере определяет историческое место никейских мозаик, близких по общему характеру к мозаикам Неа Мони, несмотря на то, что они представляют собой более позднюю фазу развития.

На протяжении второй половины XI века возникли также знаменитые мозаики Дафни[53]. Еще во многом 273–283
связанные с традициями позднемакедонского искусства (надо сравнить их, в частности, с рукописями, группирующимися вокруг Ватиканского Менология), они подчиняются в основном той же декоративной схеме, как и мозаики первой половины XI века. В куполе представлен Пантократор, в барабане шестнадцать пророков, в апсиде сидящая на троне Богоматерь, в боковых стенных нишах фигуры стоящих архангелов, на своде Этимасия, в жертвеннике Иоанн Креститель с Аароном и Захарией, в диаконнике св. Николай с Григорием Агригентским и Григорием Чудотворцем. Тромпы и верхние части стен трансепта заполнены сценами из жизни Христа и Марии,

развертывающимися по движению часовой стрелки. Исходной точкой является сцена Рождества Богородицы в северном трансепте, затем идут Благовещение и Рождество Христово в тромпах, Поклонение волхвов и Сретение в южном трансепте, Крещение и Преображение в двух других тромпах, Воскрешение Лазаря в северном трансепте. Отсюда рассказ продолжается в нижнем регистре и вновь обходит наос в круговом направлении—Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад и Уверение Фомы в северном и южном трансептах. Над входной дверью изображено Успение, а в южной части нарфика сцены из жизни Марии: Моление Анны, Благовестие Иоакиму, Благовещение священников, Введение во храм. В северной части нарфика помещены отдельные сцены из жизни Христа: Целование Иуды, Омовение ног, Тайная вечеря. Своды и стены украшают также многочисленные фигуры ветхозаветных деятелей и отцов церкви, полуфигуры мучеников и других святых.

В своем целом мозаики Дафни образуют редкостный по красоте ансамбль, полный кристаллической ясности. Художники выбрали наиболее значительные сцены, за немногими исключениями входившие в состав праздничного цикла. Мозаики украшают только своды и верхние части стен и нигде не спускаются ниже определенной границы. Нижние части стен были облицованы мрамором, эффектно контрастировавшим с полихромией мозаик. В основе ансамбля лежит строгая архитектоника замысла. Каждая сцена есть самостоятельная композиция, но в то же время каждая сцена представляет и органическую часть единой декоративной системы, занимая в ней вполне определенное место и подчеркивая основные архитектурные линии. Эта логика в распределении отдельных сюжетов составляет характерную черту константинопольского искусства, неизменно выдвигавшего при украшении церквей четкие принципы, восходившие к не менее четким теологическим доктринам столицы. На Константинополь указывает также во многом связанная с александрийской традицией иконография мозаик и особенно их стиль, находящий себе ряд аналогий в столичных рукописях. Колорит отличается поразительным богатством чистых и нежных красок. Различные оттенки синих, зеленых, красных, серых и фиолетовых тонов образуют тончайшие колористические сочетания. Среди полутонов выделяются серо-зеленый, коричнево-красный, розовый, клубнично-коричневый, серо-фиолетовый, жемчужно-серый. В одеяниях находят себе широкое применение переливчатые тона, игравшие до середины XI века сравнительно скромную роль. Они достигаются путем перехода зеленых, желтых, синих, фиолетовых, розовых и серых тонов в белый либо при помощи контрастного сопоставления коричнево-красного с голубым. В соединении с золотом и изредка встречающимся серебром эти краски образуют изысканную палитру. Не меньшее совершенство выдает рисунок. Фигуры отличаются изящными пропорциями, тонкие конечности имеют правильную форму, одеяния ниспадают ровными складками, напоминая античные драпировки. Лица моделированы путем постепенного перехода одного тона в другой, что придает им объемный характер. Движения фигур естественны и непринужденны. Нередко, сохраняя отголоски эллинистических мотивов, они полны особой легкости. Ландшафт играет подчиненную роль. Немногочисленные архитектурные сооружения, сведенные к двум-трем основным типам, служат лишь декоративным фоном. Большинство сцен построено с тонким пониманием композиционных законов, так что лучшие из этих мозаик невольно вызывают в памяти фрески Рафаэля. Отведенные для изображений плоскости заполнены с необычайным искусством фигурами, подчеркивающими линии обрамления. Массы распределены ритмично, образуя вместе с просветами золотого фона своеобразный декоративный узор. По всему своему характеру это искусство тесно связано с неоклассическими традициями X века, лишний раз свидетельствуя о живучести эллинистической струи даже на том этапе развития византийской живописи, когда античное наследие оказалось почти растворенным в сплаве ориентализирующих форм. Ряд черт, как, например, известная сухость трактовки, дробление плоскостей мелкими линиями, схематизм зданий и ландшафта, заставляет датировать мозаики не ранее чем третьей четвертью XI века, в пользу чего говорит также история монастыря Дафни.

Близким по времени памятником монументальной живописи являются мозаики церкви Архангела Михаила в Киеве, основанной в 1108 году[54]. После разрушения церкви украшавшие ее мозаики перенесены в один из приделов на хорах Софии Киевской, а мозаика с изображением Димитрия Солунского передана в Третьяковскую галерею в Москве. Относимые рядом 284–288
исследователей полностью к русской школе, эти мозаики представляют в действительности, как убедительно доказал Д. В. Айналов, совместную работу константинопольских и местных мастеров. Не говоря уже о греческих (параллельно со славянскими) надписях, декоративная система в целом выдает столичный характер. В куполе был представлен Пантократор, в апсиде Богоматерь Оранта, под Орантой Евхаристия с апостолами и святыми по сторонам, в нижнем поясе отцы церкви и святители. От этого ансамбля сохранились Евхаристия с прислуживающими Христу ангелами, незначительные, преимущественно нижние части фигур апостолов, которые находились по сторонам от Евхаристии, а также фигуры апостола Фаддея, архидиакона Стефана и Димитрия Солунского. Евхаристия, в отличие от аналогичной композиции Софии Киевской, поражает необычайной живописностью построения. В св. Софии подходящие к Христу апостолы изображены в однообразных позах, причем их фигуры размещены на равных друг от друга интервалах. В Михайловской церкви они образуют свободные, живописные группы, проникнутые сильным движением. Одеяния как бы развева-

ются от ветра, распадаясь на сотни складочек. Тончайшая паутина условных линий окутывает легкие вытянутые фигуры, растворяя их объем в отвлеченном декоративном ритме. Лица сильнейшим образом дифференцированы. Каждое лицо представляет законченный портрет, но ни одна черта не акцентирована в ущерб другой, все части в целом образуют стройную, строго пропорциональную систему. Лишь в Никее и Дафни мы находим аналогичную трактовку. Мозаическая кладка отличается большим совершенством, достигая особой тонкости в лицах, где маленькие кубики свободно располагаются в любом направлении, передавая игру бликов. Все художественные приемы указывают на Константинополь как на тот центр, откуда пришли работавшие в Михайловской церкви мозаичисты. На Константинополь указывает также колорит, построенный на сочетании изумрудно-зеленых, сине-стальных, фиолетовых, серых, белых, блекло-зеленых, серебряных и золотых тонов. Как это нередко бывало на Руси, заезжие греческие мастера и здесь прибегли к помощи местных сил, в пользу чего говорит несколько упрощенная трактовка складок одеяний (особенно в нижних частях фигур).

Мозаики Михайловской церкви теснейшим образом связаны с традициями XI века. Мы не встречаем здесь развитых «комниновских» типов с их сильно выраженным восточным элементом и характерными изогнутыми носами. Лишь подчеркнутая линейность сближает эти мозаики с памятниками XII века. Хронологически такое же промежуточное место занимает мозаика Митрополии в Серрах, относящаяся, вероятнее всего, к концу XI–началу XII века[55]. Евхаристия дана здесь в той же свободной композиции,
289 как и в. Киеве. Фигуры апостолов образуют менее компактные группы, но их движения разнообразны и непринужденны. Головы представлены в различных поворотах: от фаса до чистого профиля включительно. В отличие от киевской мозаики отсутствуют прислуживающие Христу ангелы. К сожалению, плохое состояние сохранности мозаики, дополненной в утраченных местах краской, лишало возможности произвести более тщательный анализ стиля. Однако те из фигур, которые до разрушения мозаики сохранялись относительно хорошо, указывали на столичную работу. Она сказывалась и в тонкой трактовке вполне портретных лиц, близких еще к типам XI века.

На самой константинопольской почве от XII века сохранились две мозаики в южной галерее св. Софии. Это портреты Комнинов и великолепный Деисус.

Как и более ранняя мозаика с изображениями Зои и Константина Мономаха, портрет Комнинов представ-
140 ляет из себя индивидуальное ex voto[56]. По сторонам от Богоматери, держащей перед собой младенца Христа, стоят Иоанн II Комнин (1118–1143) и его супруга Ирина, дочь венгерского короля Ладислава. Импера-
290–292 торская чета облачена в роскошные, усыпанные драгоценными каменьями одеяния (дивитисии с лорами), головы увенчаны коронами (kamilaukion и modiolos). Иоанн держит в руках мешочек с золотом, а Ирина пергаментный свиток. Композиционная схема этой мозаики, исполненной в 1118 году, повторяет расположение фигур на более ранней мозаике с изображениями императрицы Зои и Константина Мономаха. Господствовавший при византийском дворе церемониал был настолько жестким, что художник не мог от него отступить. Отсюда фронтальная, строго симметричная постановка фигур, отсюда же точное воспроизведение императорских облачений. В 1122 году, когда Иоанн объявил своего сына Алексея соимператором, на боковой грани прилегающего пилястра был добавлен портрет Алексея, выполненный другим, 293
менее искусным мастером.

В мозаике с портретами Комнинов бросается в глаза усиление линейно-плоскостного начала, что особенно заметно в трактовке лиц императорской четы. Если в лице Богоматери выявлена округлость форм, то лица Иоанна и Ирины выполнены в легкой графической манере, которая как бы растворяет их объем в плоскости. Даже румянец нанесен тонкими штрихами. Лучше всего удался мастеру образ Ирины, чье пикантное личико несет на себе печать рафинированной византийской культуры. Невольно кажется, что ощущаешь аромат благоухающих притираний, которыми, без сомнения, злоупотребляла порфирородная супруга Иоанна Комнина. Более вялым характером отличается трактовка лица Алексея. Все линии проведены менее уверенной рукой, в них есть что-то неточное и не совсем устойчивое. Но общее понимание формы остается тем же, поскольку и здесь тонкие графические линии нейтрализуют объем.

Колорит мозаики с портретами Комнинов характеризуется подчеркнутой резкостью. В нем чувствуется увлечение художников краской как средством создания иллюзии драгоценности. Они злоупотребляют золотом, которое дается в сочетании с яркими, несколько кричащими синими, красными, малиновыми и белыми цветами. Нейтрально-приглушенным остается фиолетовый тон мужских дивитисиев, который был обязательным для императорских облачений.

Несоизмеримо более высоким качеством отличается другая мозаика южной галереи — Деисус[57]. От первоначальной композиции сохранились лишь верхние части фигур. Эта мозаика принадлежит выдающимся 294–297
мастерам, достигшим средствами мозаического искусства столь тонких живописных эффектов, что невольно вспоминаются самые совершенные образы византийской живописи XII века: икона Богоматери Владимирской и апостолы и ангелы из фресок Димитриевского собора во Владимире. Подвизавшиеся здесь художники обладали на редкость верным чувством цвета. Они любят обогащать основной цвет одеяния рядом дополнительных тонов, благодаря чему колористическая гамма приобретает необычайную мягкость. Так, например, напоминающий цвет морской волны зеленый плащ Иоанна Предтечи объ-

единяет в себе целый ряд различных оттенков: светло-зеленый, серовато-зеленый, голубой, черный. Нечто подобное мы находим также в фиолетовом плаще Марии и в синем плаще Христа. Лица, полные глубочайшей духовности, обработаны с редкой тщательностью: легкие зеленоватые тени обладают удивительной прозрачностью, переходы от света к тени почти неуловимы, в наиболее освещенных частях широко используются розовые и белые кубики нежнейших оттенков. По пропорциям фигур и типам чисто «комниновских» лиц мозаика с изображением Деисуса не выпадает из рамок искусства XII века, нет никаких оснований датировать ее более поздним временем. Здесь мы имеем дело с работой исключительно высокого качества, лишний раз свидетельствующей о том, что даже в столь «жестком» веке, как XII существовали разные художественные течения, одни из которых тяготели к линейно-графическим решениям, другие же были отмечены печатью смелых живописных исканий.

Самым поздним произведением монументальной мозаической живописи XII века, которое может быть непосредственно выведено из константинопольской
298–301 традиции, являются мозаики Чефалу (1148)[58]. Они занимают особое место среди сицилийских памятников. В ряду последних эти мозаики выделяются не только греческим характером, но и на редкость высоким качеством. Рожер II, основавший в южной Италии и Сицилии могущественное королевство норманнов, всячески стремился окружить свою власть корсара ореолом византийского величия и блеска, который помог бы ему санкционировать его непомерно возросшие политические требования. В этих условиях создалась благоприятная почва для широкого усвоения византийской культуры, а вместе с ней и византийского искусства. И мозаики возведенного Рожером собора в Чефалу иллюстрируют один из важнейших этапов этого интереснейшего процесса.

В Чефалу декоративная система восходит к столичной традиции. Из-за отсутствия купола Пантократор перенесен в апсиду. Занимая ее верхнюю часть, он царит над огромным пространством базилики. Под Пантократором расположена Богоматерь Оранта с четырьмя архангелами, а ниже развертываются два регистра с двенадцатью апостолами. Эти мозаики апсиды, сопровождаемые одними греческими надписями, принадлежат чисто греческим мастерам. Портретные головы, полные глубокой сосредоточенности, выдают развитой комниновский тип с сильно изогнутыми носами. Ближайшие аналогии этим великолепным головам находятся в росписи Димитриевского собора во Владимире, возникшей в конце XII века. В сравнении с мозаиками Никеи и Дафни линейный элемент получил особенно сильную акцентировку, трактовка стала много суше, фигуры сделались более плоскими. Но строгие пропорции, точный рисунок, изящные драпировки, свободные, непринужденные движения, чистый и глубокий колорит, тончайшая проработка одухотворенных лиц—все эти черты остались почти неизменными, ясно указывая на Константинополь как на тот художественный центр, откуда пришли работавшие здесь мозаичисты. Иной характер обнаруживают мозаики пресбитерия. На своде представлены полуфигуры четырех ангелов, два серафима и два херувима, а стены украшены 302
четырьмя регистрами с фигурами святых. В верхнем регистре изображены в медальонах Авраам и Мельхиседек между стоящими Давидом и Соломоном и Осией и Моисеем, затем по три пророка (Иона, Михей, Наум и Иоиль, Амос, Авдий), а в двух нижних рядах шестнадцать святых (отцы церкви, воины и диаконы). Кроме регистра с изображениями Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова мозаики пресбитерия имеют латинские надписи. Данный факт, равно как и ряд стилистических деталей, указывает на участие местных сил, помогавших греческим мастерам. К сожалению, реставрация середины XIX века, когда были заново исполнены целые фигуры, затрудняет точную стилистическую классификацию мозаик пресбитерия. Без сомнения, здесь работало несколько мастеров, причем регистр с Иоанном Златоустом был, вероятно, исполнен греком. Мозаики двух нижних регистров и крестового свода возникли несколько позже мозаик апсиды (около 1155–1165). В них уже ясно выступают черты местного «сицилийского» стиля. Орнаментально-линейная разделка лиц находит себе аналогии в памятниках зрелого XII столетия (фрески Нерези, 1164 и Старой Ладоги, около 1167)[59].

От столичной монументальной живописи XII века до нас дошло также два точно датированных фресковых цикла. Первый из них украшает церковь св. Пантелеимона в Нерези (Македония)[60]. Греческая надпись над дверью нарфика гласит, что храм сооружен в 1164 году по приказанию Алексея Комнина. Как теперь установлено, это был сын Константина Ангела и порфирородной Феодоры, дочери Алексея I Комнина. Уже сама надпись указывает на связь росписи с Константинополем, поскольку фигурирующий здесь заказчик был членом царской семьи. Стиль фресок только подтверждает свидетельство приведенной надписи.

Грубо записанные фрески начали расчищать по инициативе Н. Л. Окунева, первым отметившего их исключительное значение для истории византийской живописи. Открытые фрески действительно вносят ряд существенных коррективов в наши традиционные суждения о стиле XII века, лишний раз обнаруживая, насколько случаен подбор известных нам памятников, дающих одностороннее представление об общей картине его развития.

Апсида церкви св. Пантелеимона украшена изображением Причащения под двумя видами (первоначальная роспись конхи утрачена). Ниже размещен святительский чин, в центре которого, под окнами, два ангела с рипидами фланкируют Этимасию с символом св. Духа, распятием и терновым венцом (эта композиция представляет в символической форме литургиче-

ское жертвоприношение, или Поклонение агнцу). В конхе диаконника зритель видит полуфигуру Иоанна Предтечи, в конхе жертвенника—полуфигуру Богоматери Оранты. Под ними представлены по две фигуры диаконов. По сторонам от алтарной преграды написаны два изображения иконного типа:
303 Богоматерь с младенцем Христом и св. Пантелеимон.
304–311 По стенам фрески идут тремя рядами. Нижний ряд занят фигурами фронтально стоящих святых, два верхних ряда заполнены евангельскими сценами, от которых уцелели значительные фрагменты Рождества Богородицы, Введения во храм, Сретения, Преображения, Воскрешения Лазаря, Входа в Иерусалим, Снятия со креста и Оплакивания. Нарфик был украшен сценами из жизни св. Пантелеимона, а боковые помещения, перекрытые куполами, хранят фрески с изображениями Пантократора, Христа-священника и фигур различных святых.

Фрески в Нерези исполнены не одним, а тремя или четырьмя мастерами. Главный художник закрепил за собою, как это обычно водилось, наиболее ответственные и лучше освещенные участки. Ему следует приписать большинство фигур святых на стенах и фигуры отцов церкви в апсиде, а также сцены Рождество Богоматери, Введение во храм, Сретение, Преображение, Вход в Иерусалим, Снятие со креста и Оплакивание Христа. Это уверенный в себе мастер. Он пишет легко, смело, а высветления накладывает настолько сочной кистью, что порою они образуют рельефный слой краски. И складки одеяний, и света́ на лицах, и даже отдельные блики он подвергает сильнейшей линейной стилизации. Линия в его руках—совершенное средство для достижения нужных эмоциональных акцентов. Среди красок он отдает предпочтение суровым и плотным цветам, помогающим ему выявить, когда это необходимо, драматизм ситуации. Он любит контрастное сочетание темной зеленоватой карнации с яркими белыми света́ми, образующими почти орнаментальные плетения. Его ближайший помощник, исполнивший композицию Евхаристии и фигуры воинов на южной стене западного рукава, работает в менее уверенной манере и пишет более жидко. Два ученика, подвизавшиеся в нарфике и в смежных с ним угловых помещениях, еще более уступают главному мастеру. Рисунок у них несколько сбитый, они хуже чувствуют форму, лица их фигур лишены концентрированного психологизма, их краски бледные и плоские. По-видимому, главный мастер и его помощник использовали здесь местные силы. Но все говорит за то, что сами они приехали из Константинополя и что они занесли в Македонию традиции столичной живописи. На это указывают и чисто греческие типы лиц в исполненных ими фресках, находящие себе ближайшие аналогии в миниатюрах столичных рукописей, и строгий, точный рисунок, и необычайно высокий уровень техники, и наконец смелые приемы линейной стилизации, являвшиеся по тому времени последним словом константинопольского искусства.

Второй памятник столичной монументальной живописи XII века—замечательные фрески Димитриевского собора во Владимире, представляющие одно из наиболее выдающихся произведений византийского мастерства[61]. Димитриевский собор построен около 1194 года владимиро-суздальским князем Всеволодом Большое Гнездо. Юные годы, 1162–1169, он провел в Константинополе, где научился ценить красоту греческого культа и искусства. И когда перед ним встала задача разукрасить фресками новую церковь, он пригласил художников из столицы Византии.

В свое время Димитриевский собор был целиком расписан, но при варварской реставрации 1843 года большинство фресок погибло вместе со сбитой со стен и сводов штукатуркой. Уцелели росписи большого и малого сводов под хорами. Дважды поновленные, они были расчищены в 1918 году Всероссийской реставрационной комиссией. Росписи изображают Страшный суд. На большом своде представлены две- 312–317
надцать сидящих апостолов со стоящими позади них ангелами, а на малом своде рай с Богоматерью, ангелами, Авраамом, Исааком и Иаковом и Шествие праведных в рай. Как и в Чефалу, греческим мастерам помогали местные силы. Все двенадцать апостолов и ангелы южного склона большого свода написаны греческими мастерами, ангелы северного склона большого свода и все фрески малого свода, сопровождаемые славянскими надписями,—их русскими учениками, в пользу чего говорят чисто славянские типы лиц и более графическая трактовка формы. Исполненные главным мастером фигуры принадлежат к числу лучших созданий византийского гения. Апостолы даны в свободных поворотах, которым чужда застылая фронтальность. Изумительные по своей одухотворенности головы, выдающие развитой комниновский тип, носят чисто портретный характер. Каждое лицо имеет индивидуальные черты, позволяющие без труда опознать любого апостола. Исполнение отличается виртуозным блеском. Сочно написанные лица моделированы при помощи свободно брошенных бликов, изящный рисунок превосходно выявляет конструкцию формы, всюду царит строгая соразмерность, одеяния ниспадают красивыми складками, напоминая античные драпировки. Особенно привлекателен колорит. В легких, нежных красках выделяются светло-зеленые, светло-синие, лиловые, светло-коричневые, сине-стальные, коричнево-красные, желтовато-зеленые, голубые и белые тона. По характеру стиля росписи Димитриевского собора теснейшим образом примыкают к памятникам столичного круга, о чем свидетельствует их сходство с мозаиками Михайловской церкви в Киеве и особенно с мозаиками Чефалу, где типы ангелов и апостолов находят себе ближайшие параллели. Необходимо, однако, подчеркнуть, что фрески Димитриевского собора представляют гораздо более живописную линию развития. Они органически входят в ту группу памятников, к которой принадлежат мозаика с изображением Деисуса в Софии Константинопольской и

икона Владимирской Богоматери. Это живописное направление существовало рядом с линейно-графическим. И хотя последнее возобладало в византийской живописи второй половины XII века, оно все же не получило полного господства, о чем, в частности, свидетельствуют фрески Димитриевского собора. Вот почему приходится с такой осторожностью датировать греческие фрески, мозаики и иконы. Здесь всегда необходимо помнить о сосуществовании различных течений.

Если не считать незначительных остатков фресок из нижней церкви Одалар джами (Деисус, фигура св. Меркурия, фрагменты Успения и фигур святителей)[62] и разрушенной часовни в квартале Этйемез (полуфигура Богоматери Влахернитиссы)[63], ныне хранящихся в Археологическом музее и в Музее собора св. Софии в Стамбуле, то означенными памятниками исчерпывается группа столичных монументальных росписей XI–XII веков. Все остальные дошедшие до нас фрески и мозаики восходят к иным традициям, локализирующимся в пределах отдельных провинциальных областей и национальных школ. Их авторами были мастера, хотя и находившиеся нередко под сильнейшим влиянием Константинополя, но всегда сохранявшие, тем не менее, свое собственное лицо. Поэтому об их работах пойдет речь тогда, когда будет дан обзор художественной деятельности провинциальных и национальных школ. Прежде чем перейти к этому обзору, необходимо остановиться на мозаических и живописных иконах, занимавших видное место в декоративном убранстве византийских храмов.

Есть все основания думать, что главным центром по изготовлению мозаических портативных икон, требовавших большого технического умения, был Константинополь[64]. Набираемые из крохотных кубиков, часто величиною не более булавочной головки, эти иконы принадлежат к числу самых совершенных произведений византийского искусства, лишний раз свидетельствуя о необычайной утонченности столичных вкусов. Наибольшее распространение маленькие мозаические иконки получили в конце XIII столетия и в XIV веке, когда их миниатюрный строй форм соответствовал преобладавшим в искусстве камерным вкусам. Но такие иконки выполнялись и в XII веке, что подтверждается целым рядом памятников, относящихся ко второй его половине (Николай Чудотворец в ризнице монастыря Иоанна Богослова на Патмосе[65], Николай Чудотворец из бывшего музея Киево-Печерской лавры в Киеве[66], Николай Чудотворец в церкви Иоанна Крестителя в Аахене[67], Георгий в Институте истории грузинского искусства в Тбилиси[68], Иоанн Предтеча в сокровищнице Сан Марко в Венеции[69]). Работа отличается сказочной тонкостью. Кубики самых разнообразных цветов, среди которых видное место занимают серебряные камушки, пригнаны друг к другу с изумительной ловкостью, тонкая паутина из золотых и серебряных линий окутывает хрупкие формы.

Другую группу составляют мозаические иконы более крупного размера, отражающие стиль современной им монументальной живописи. Самой древней из них является икона Богоматери Одигитрии в патриаршей церкви св. Георгия в Стамбуле[70]. Ранее она находилась в церкви Богородицы Паммакаристы, воздвигнутой около 1065 года. В тяжелых, грузных формах иконы еще чувствуются пережитки искусства эпохи Македонской династии (ср. мозаики Хосиос Лукас и Софии Киевской). Любопытно, что эта архаическая струя нашла себе отражение и в станковой живописи Константинополя. Хранящаяся в той же церкви св. Георгия мозаическая икона Иоанна Предтечи датируется уже концом XI века[71]. У ног стоящего Иоанна 318
представлен коленопреклоненный заказчик, чья фигура выдержана в крохотном масштабе, подчеркивающем расстояние между святым и простым смертным. Аскетическое выражение лица и темный, даже сумрачный колорит с преобладанием фиолетовых и серовато-зеленых тонов создают впечатление суровости. К первой половине XII века относятся Преображение в Лувре[72] и Христос в Берлинском музее[73], а ко 319 320
второй его половине — две большие иконы с изображениями Георгия и Димитрия в рост в монастыре Ксеноф на Афоне[74], которые отличаются особенным 323
мастерством исполнения. Все эти памятники вышли из константинопольской школы. В отличие от них Христос в Национальном музее во Флоренции (сере- 321
дина XII века)[75] и Одигитрия в Хиландаре (конец XII– 322
начало XIII века)[76] являются провинциальными работами, о чем свидетельствуют плоская трактовка формы, подчеркнуто линейный стиль и общая схематическая манера исполнения.

Благодаря опубликованию супругами Сотириу и проф. К. Вейцманом уникального собрания икон в монастыре св. Екатерины на Синае значительно обогатились наши представления о византийской темперной живописи. Теперь иконы XI–XII веков исчисляются уже не единицами, а десятками. При этом выяснилось, что в Византии широкое распространение имели иконы, приближавшиеся по размерам и технике исполнения к миниатюрам. Нередко такие иконки составляют диптихи, триптихи и даже полиптихи. Они были рассчитаны на индивидуальную молитву в часовне либо в монашеской келье. К числу таких небольших икон, возникших еще на протяжении второй половины XI века, принадлежат хранящиеся на Синае диптих с изображением двенадцати праздников[77], фрагмент Успения[78], центральная часть триптиха с изображениями Рождества Христова, Бегства в Египет, Бегства Елизаветы в пустыню и Избиения младенцев[79] и четыре сцены из жизни Николая Чудотворца[80]. Тонкое, изящное письмо находит ближайшие стилистические аналогии в миниатюрах столичных рукописей второй половины XI века. Особенно высоким качеством отличается фрагмент Успения, выполненный первоклассным константинопольским мастером. Лишь столичные живописцы умели 324
наделять лица выражением такой глубочайшей оду-

хотворенности. Совсем иными были художественные идеалы мастеров периферии, опиравшихся на местные народные традиции. Об их искусстве хорошее представление дает синайская икона того же XI века, изображающая Причащение под двумя видами и Омовение ног[81]. Эта икона, с ее грубоватой выразительностью и несколько преувеличенной экспрессией, бросает свет на вкусы, которые господствовали в восточной монашеской среде.

Центральным памятником константинопольской станковой живописи XII века является прославленная икона Богоматери Владимирской в Третьяковской
325 галерее в Москве[82]. Согласно свидетельству летописи, икона была привезена на корабле из Константинополя и находилась в России уже в 1155 году. Скрытая под слоем грубых записей, она была расчищена в 1918 году Всероссийской реставрационной комиссией. От первоначальной живописи сохранились лишь лики Богоматери и Христа, все остальные части иконы представляют позднейшие дописи, искажающие очертания фигур. Мария и младенец даны в типе Умиления, неоднократно встречающемся в столичной миниатюре XI и XII веков. Изумительное по благородству
326 лицо Богоматери полно глубочайшей одухотворенности. Даже в пределах такого сугубо спиритуалистического искусства, как византийское, это лицо производит впечатление исключительного, необычного. Именно подобного рода иконы являлись теми чувственными образами, при посредстве которых человек возвышался к божественному созерцанию (псевдо-Дионисий Ареопагит). Главный акцент поставлен на печальных глазах Марии, как бы выражающих скорбь всего мира. Аристократический, слегка изогнутый нос и тонкие бесплотные губы лишены всякой материальности, что еще более усиливает гипнотическое действие глаз. Лицо младенца, в противовес жизнерадостным bambini итальянских картин, выдает подчеркнутую строгость. Исполнение ликов отличается мягкостью и живописностью. Выдержанное в темных оливково-зеленых тонах лицо Богоматери, оживленное несколькими ударами красного, противопоставлено более светлому лицу Христа, написанному в свободной манере, базирующейся на контрастном сочетании белых, зеленых и красных красок. В этих живописных приемах, воссоздающих рельеф благодаря тончайшей красочной лепке, нетрудно увидеть прямую связь с традициями эллинизма. По общему характеру своего стиля икона Богоматери Владимирской относится к первой половине XII века, причем ее принадлежность к константинопольской школе не вызывает ни малейших сомнений.

Отдаленное сходство с Владимирской выдает красивая икона Григория Чудотворца в Эрмитаже, также
327 вышедшая из столичной школы[83]. Развитой «комниновский» тип указывает на вторую половину XII века как время ее изготовления. Со столицей связан и ряд
328 икон, хранящихся на Синае, прежде всего интереснейшая по композиции икона Богоматери[84]. Восседающая на троне фигура заключена в легкую арочку, по сторонам от которой размещены наподобие тябл прямоугольники, заполненные фигурами стоящих пророков, апостолов, Анны, Елизаветы, Иосифа, Адама и Евы, а наверху представлен восседающий на сфере Христос, окруженный символами евангелистов и серафимами и херувимами. Легкие, изящные фигурки не позволяют выводить эту икону за пределы первой половины XII века, на что указывает и тип Марии, отдаленно напоминающий Богоматерь Владимирскую. Младенец Христос дан в очень живой позе, предвосхищающей самые смелые решения художников дученто. Затем идет икона с изображениями двенадцати праздников и деисусного чина в рост, близкая по своей технике к миниатюре[85]. Упомянем наконец такие тяготеющие уже ко второй половине XII века произведения как монументальный поясной Пантократор[86], тонкая по письму икона святых Прокопия, Димитрия и Нестора[87], боковые створки маленького триптиха с изображениями Феодора Тирона, Саввы, Онуфрия, Георгия, Иоанна Дамаскина и Ефрема Сирина[88], сильно попорченная икона святых Георгия, Димитрия и Феодора[89], красивое по композиции Чудо архангела Михаила в Хонах[90] и возникшее уже на 329
рубеже XII–XIII веков Распятие с полуфигурами святых[91]. Последняя икона бросает свет на источники, из которых черпали живописцы дученто и в первую очередь Джунта Пизано.

Все остальные иконы XII века являются провинциальными работами. Здесь надо прежде всего указать на простоватое по формам Преображение в Эрмитаже[92], представленное на красном фоне, восходящем 330
к античной живописи. Ко второй половине XII века относятся св. Георгий, Феодор Тирон и Димитрий в Эрмитаже[93] и, возможно выполненные на Синае, 331
большие иконы Пророк Илия и Пророк Моисей[94]. 332
Концом XII века датируется хранящаяся в том же Синайском монастыре икона Иоанна Крестителя[95] с характерной для этого времени сильной линейной стилизацией светов на лице. Целая группа икон, вывезенных с Афона, Синая и из Иерусалима, сохранялась до второй мировой войны в Лаврском музее в Киеве. Наиболее значительными были Преподобный Даниил (XII век)[96], Деисус (вторая половина XII века)[97] и Преподобный Савва (XII век)[98], чье тонко 333 334
написанное лицо обнаруживало руку опытного миниатюриста.

Наименее интересным разделом византийской станковой живописи являются иконы-менологии, всплывающие с XI–XII веков. На них изображаются с утомительным однообразием фигуры стоящих в ряд святых, расположенных согласно порядку дней их поминания в греческом литургическом календаре. Иконы этого типа, навеянные миниатюрами лицевых Менологиев, имеют обычно множество крохотных фигурок, около которых написаны имена святых. Чтобы увеличить число фигур, художники размещают их ряды один над другим, доводя количество регистров до девяти-десяти. В кафоликоне Синай-

ского монастыря сохранилось двенадцать икон-менологиев XII века, подвешенных к двенадцати колоннам[99]. Каждая икона соответствует здесь определенному месяцу года. Еще одна икона-менологий, относящаяся к тому же столетию, представляет из себя диптих. Согласно дням года фигурки святых даны триадами; наверху изображены в медальонах двенадцать праздников и полуфигуры Христа и Богоматери, прижимающей к своей щеке младенца[100]. XII веком следует датировать и тетраптих с двуязычными, греческими и грузинскими, надписями и с подписью художника монаха Иоанна на обороте[101]. Стоящие в ряд фигурки святых чередуются здесь с изображениями мучеников, запечатленных в момент принятия ими насильственной смерти. Но эти различные сценки мученичеств не вносят никакого оживления в общий композиционный строй иконы, схематичный и уныло однообразный. По-видимому, иконы-менологии, в силу особого характера их тематики, скованной жесткой церковной догмой, лишали живописца элементарной творческой свободы. Об этом свидетельствует и додекаптих, створки которого расписаны с обеих сторон[102]. Представленные на обороте евангельские сцены выполнены здесь в столь же сухой мелочной манере, как и расставленные в ряд фигуры святых и мучеников. Таким было то бедное по своим художественным приемам искусство, которое культивировалось в монастырях христианского Востока,—и не только в XII, но и в XIII веке.

Совсем особое место среди памятников византийской станковой живописи интересующего нас периода занимают подчеркнуто вытянутые по горизонтали иконы, украшавшие верхние части алтарных преград. Эти алтарные преграды, называемые греками τέμπλου, состояли из мраморных балюстрад, столбиков или колонок и архитравов (ἐπιστύλιον, κοσμίτης), на которых обычно высекались полуфигуры святых. Чаще всего эти полуфигуры составляли Деисус. Расположенные на самом видном месте в церкви, они привлекали к себе общее внимание молящихся. Они воплощали в предельно наглядной форме идею заступничества, ибо в деисусной композиции Мария и Предтеча выступали ходатаями за род человеческий, моля Христа о снисхождении к его грехам. До нас дошли только мраморные алтарные преграды, но не подлежит никакому сомнению, что в бедных церквах они делались из дерева, и тогда то, что высекалось на мраморном архитраве, писалось красками на деревянном. Возможен был и другой вариант, когда деревянные иконы ставились на архитрав мраморной алтарной преграды. Так как древнейшие византийские алтарные преграды сохранились фрагментарно и, как правило, без украшавших их в свое время икон, то приходится с большой осторожностью делать выводы о характере ранних византийских темплонов[103]. По-видимому, иконы Христа и Богоматери, которые фланкировали сначала алтарную преграду в целом, позже стали помещаться по сторонам от царских дверей: в таком случае они ставились прямо на парапет, в проемах между колоннами, а иконы с изображением Деисуса размещались над архитравом. Две иконы подобного типа, зрелого XII века, находятся в Третьяковской галерее в Москве[104]. Их вытянутая по горизонтали форма не оставляет сомнения в том, что они были предназначены увенчивать архитрав. Опубликованные Г. и М. Сотириу фрагменты расписных эпистилей из пинакотеки Синайского монастыря дают представление о другом типе икон, украшавших алтарные преграды. Длина этих эпистилей доходила до нескольких метров, а по высоте они равнялись примерно 40 см. На одном из фрагментов написаны Вход в Иерусалим, Распятие и Сошествие во ад[105], на 335–337
другом Вознесение, Сошествие св. Духа и Успение[106], на третьем Деисус в рост в центре и Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря и Вход в Иерусалим по сторонам[107], на четвертом Рождество Богоматери, Введение во храм, Благовещение, Рождество Хри- 338
стово и Сретение[108], на пятом Деисус и сцены из жития св. Евстратия[109]. Каждая из сцен заключена в расписную арочку, которая помогает художнику членить композицию сильно вытянутого фриза на замкнутые в себе компартименты. Интересно, что в этих иконах, датируемых XI–XII веками, Деисус и евангельские сцены из праздничного цикла еще составляют один ряд. Позднее, с превращением темплона в иконостас, Деисус и праздники отделяются друг от друга и размещаются в двух различных ярусах. Опубликованные Г. и М. Сотириу расписные эпистили позволяют отнести к этой же группе икон хранящиеся в Эрмитаже фрагменты расписных архитравов, на одном из которых представлены в рельефных арочках Филипп, Феодор и Димитрий (конец XI–начало XII века)[110], а на двух других Сошествие во ад и Сошествие св. Духа (вторая половина XII века)[111].

В целом иконы XI–XII веков образуют монолитную группу[112]. Хотя здесь и встречаются произведения типа иконы Владимирской Богоматери, когда лица написаны в мягкой живописной манере, количественно преобладают работы, исполненные в линейном стиле. Особенно это характерно для маленьких икон, близких по каллиграфическим приемам письма к миниатюрам второй половины XI века с их тончайшей игрой линий. В лучших из икон интересующего нас периода спиритуалистические тенденции византийского искусства получают на редкость последовательное выражение. Тяготеющие к фронтальному положению фигуры изображаются в состоянии полного покоя. Суровым, аскетическим лицам восточного типа присуща особая одухотворенность, силуэты отличаются большой замкнутостью, элементы пейзажа и архитектурного ландшафта сведены до минимума, доминируют золотые, серебряные либо красные фоны, сумрачная колористическая гамма строится на плотных, густых красках.

Было бы ошибкой объединять под понятием константинопольского искусства все уцелевшие памятники на обширной территории Византийской империи. Если в XI–XII веках константинопольские влия-

ния играют исключительно видную роль, это еще не означает, что отдельные области не имели своего собственного искусства, восходившего к старым местным традициям. Выше мы поставили себе задачей выделить из обширного комплекса памятников такие произведения, которые непосредственно могут быть связаны со столицей. Это позволило восстановить, хотя бы в основных чертах, облик константинопольской живописи XI–XII веков. Лишь после такого предварительного анализа столичных рукописей, мозаик, фресок и икон возможно перейти к обзору памятников провинции, где порою дает о себе знать резкая оппозиция к искусству столицы.

Открытия в Македонии, Греции, на Кипре и на греческих островах (особенно на Патмосе) ясно показали, что XI–XII века были здесь временем расцвета монументальной живописи. Возводившиеся в большом количестве церкви расписывались артелями, переходившими с места на место в зависимости от получения заказов. Этим объясняется стилистическое сходство многих памятников, нередко находящихся на довольно большом друг от друга расстоянии. Такие странствующие артели не обязательно комплектовались одними греческими мастерами. Они могли пополняться и выходцами из местного населения, в чьих руках столичные образцы подвергались упрощению и искажению, а иногда и активной творческой переработке. Этот процесс был повсеместным для периферии Византийского государства, и поэтому было бы наивно опознавать руку константинопольского художника в каждой вновь открываемой росписи. Средневековое ремесло было весьма разветвленным, и оно практиковалось не только в больших городах, но и в провинциальных центрах.

К сожалению, мы мало знаем о памятниках монументальной живописи XI–XII веков на почве Салоник. Есть основания думать, что Салоники по-прежнему оставались видным художественным центром. Крупнейший после Константинополя город, занимавший, по мнению самих солунян, привилегированное место «в сердце императора», Салоники должны были являться главным проводником столичных влияний на Балканах, на Афоне и в России. Сношения Древней Руси с Салониками были особенно оживленными, и многое, что традиционно связывается в русских памятниках с Царьградом, в действительности было занесено на Русь из Салоник.

Как теперь выясняется, Салоники отнюдь не ограничивались пассивным усвоением столичных влияний: они внесли в общий процесс развития и свой, индивидуальный вклад. Поскольку они находились под постоянным воздействием славянских народов, чисто эллинистическая традиция никогда не играла здесь ведущей роли, как в Константинополе. К тому же они имели собственное богатое художественное наследие. Все это обусловило тяготение к Салоникам большинства городов Македонии: Охрида, Кастории, Сервии и других. Но отсюда было бы преждевременно делать вывод о существовании в это время самостоятельной македонской школы живописи. Скорее, мы имеем здесь дело с различными небольшими провинциальными художественными центрами, порою черпавшими творческие импульсы из Салоник, а еще чаще опиравшимися на местные традиции.

В самих Салониках имелись фрески XII века в церкви Богородицы (Παναγία τῶν Χαλκέων), ныне уже не существующие: Оплакивание Христа, Крещение, Ветхий деньми[113]. Опубликованные А. Ксингопулосом старые фотографии затрудняют суждение о стиле этих фресковых фрагментов, но отдельные детали указывают на руку не очень искушенного мастера, работавшего в архаической манере. В такой же манере исполнены и плохо сохранившиеся фрески в полуразрушенной базилике в Сервии (западная Македония), относящиеся к концу XII века[114]. В верхнем регистре, между окнами, были представлены двенадцать праздников, в среднем регистре размещены сцены Страстей, нижний регистр заполнен фигурами стоящих святых. В иконографии заметны каппадокийские черты. Возможно, в Сервии подвизались мастера, призванные из Салоник.

После того как в 1018 году Македония была завоевана Византией, она сделалась одной из многочисленных провинций империи, управляемой греческими чиновниками. Постепенно и весь церковный аппарат попал в руки греков. В данных условиях был неизбежен процесс эллинизации Македонии, где элементы более старой славянской культуры оказались вовлеченными в сферу активного воздействия Византийского государства и его идеологии. Это не могло не привести к ослаблению народных основ македонской культуры и к усилению византинизирующей струи в искусстве, что, в частности, выразилось в факте приглашения в Македонию столичных художников (разрушенная мозаика Митрополии в Серрах и фрески церкви св. Пантелеимона в Нерези). Недавно раскрытые фрески трех македонских церквей XI века говорят о том, что это византинизирующее течение было весьма широким и гораздо более сложным по своим истокам, чем это может показаться на первый взгляд.

В церкви св. Леонтия около селения Водоча открыты фрагменты живописи первого слоя[115]*. Изображения двух диаконов, Евпла и Исавра, и Пантелеимона 343 обнаруживают несомненную стилистическую близость к фрескам Софии Охридской и Софии Киевской, что не позволяет выводить их за пределы XI века. Крупные формы, монументальные плоскости, энергичная лепка лиц — все говорит о раннем времени возникновения фресок. Так как в Водоче находилось место пребывания струмицкой епископии, подчиненной охридскому архиепископу, есть основания полагать, что подвизавшиеся здесь мастера были призваны из Охрида.

* О фресках XIII века см. на с. 133.

Более поздний этап развития представлен фресками монастырской церкви Богородицы Елеусы около села Велюса[116]. Монастырь основан в 1080 году струмицким епископом Мануилом. Будучи выходцем из Халкидона, он был назначен на струмицкую кафедру

патриархом. Попав в Македонию, Мануил занес сюда культ халкидонских мучеников Мануила, Савла и Измаила. В дальнейшем основанный им монастырь получал дары от Алексея I Комнина (хрисовулы 1085 и 1106 годов). Украшающие церковь фрески датируются либо 80-ми годами XI века, либо, что вероятнее, вторым десятилетием XII века. В них уже явно дает о себе знать тяга к линейной стилизации волос и светóв на лицах. Но по общему строю своих форм фрески Велюсы еще тесно связаны с художественными традициями XI века.

Апсиду церкви Богородицы Елеусы украшает композиция, которой суждено было в дальнейшем играть видную роль в декорации церквей. Это Поклонение жертве. В Велюсе она выступает в зачаточной форме: лишь два святителя, Василий Великий и Иоанн Златоуст, обращены к изображенному в центре трону, два же других, Григорий Богослов и Афанасий Александрийский, даны во фронтальном положении. На троне покоится подушка с евангелием, на котором сидит голубь. Позднее (церковь св. Георгия в Курбиново, церковь Косьмы и Дамиана в Кастории, церковь св. Николая в Прилепе и другие) трон заменит алтарь с лежащим в чаше Христом, символизирующим крестную жертву. Конха апсиды заполнена фигурой восседающей на троне Богоматери с младенцем, в куполе даны изображения Христа, Оранты,
339–342 архангелов и пророков, а в северной и западной апсидах Сошествие во ад и Сретение. В церкви Богородицы Елеусы сохранились еще изображения Христа Еммануила, святых Пантелеимона и Нифонта и пока уникальная для столь раннего времени композиция Собор архангелов: два стоящих архангела держат медальон с фигурой восседающего на радуге Христа. Этот сюжет, получивший с XIV века широкое распространение в живописи славянских стран, восходит к песнопению понедельничной церковной службы в Октоихе, посвященной Собору архангелов. В песнопении идет речь о Христе, восседающем на троне славы, причем ангелы подносят ему огненный трон. Новизна иконографических решений и тонкая манера исполнения отводят фрескам Велюсы видное место среди памятников монументальной живописи рубежа XI–XII веков. В. Джурич правильно замечает, что фрески Велюсы превосходят по качеству другие современные им балканские росписи, но делает отсюда вывод о принадлежности их константинопольским мастерам. Осторожнее было бы утверждать, что они представляют столичную традицию. Во всяком случае, с памятниками Салоник у них мало общего.

Интересные фресковые циклы сохранились в Кастории и Курбиново. Кастория, или славянский Костур, была значительным административным и церковным центром южной Македонии. В городе и его окрестностях имеется много церквей, украшенных росписями. Датировка последних подчас весьма затруднительна, так как отсутствуют точные даты построения храмов. Здесь всегда возможны ошибки, особенно памятуя о том, что провинциальные школы сильно отставали в своем развитии от Константинополя. То, что для столицы было уже пройденным этапом, на периферии могло держаться столетиями. Поэтому было бы неправильно при датировке местных росписей ориентироваться на передовые памятники столицы, закрывать глаза на затяжной характер художественных процессов, которые протекали в провинции. На огромной территории Византийской империи искусство развивалось крайне неравномерно, в силу чего приходится всегда учитывать возможность разновременности сходных стилистических явлений. И как раз в этом плане росписи Кастории представляют особый интерес.

Работавшие в Нерези мастера, главный из которых был выдающимся художником, занесли в Македонию в середине XII века константинопольскую традицию. Их искусство не могло не получить отклика в Македонии, тем более что оно отличалось зрелостью и техническим совершенством. Это фактически и нашло себе место. В росписях церкви св. Косьмы и Дамиана (Ἅγιοι Ἀνάργυροι) в Кастории и небольшой базилики в Курбиново около озера Преспа мы находим провинциальную переработку тех художественных принципов, которых придерживались мастера, подвизавшиеся в Нерези. Вполне даже возможно, что авторы этих росписей прошли выучку у одного из ближайших последователей главного нерезского мастера. Именно эта прямая стилистическая связь с фресками Нерези и препятствует датировать роспись церкви св. Косьмы и Дамиана XI веком, как это делает С. Пелеканидис.

Апсиду церкви св. Косьмы и Дамиана[117] украшает необычная для константинопольских храмов фигура сидящей Одигитрии, которую окружают ангелы. Ниже идет фриз с четырьмя святителями, направляющимися к центру, где представлена Литургическая жертва. На алтарных столбах размещены фигуры св. Косьмы и Дамиана, на стенах сцены из жизни Христа и Марии, Чудо Георгия о змие, фигуры святых и заказчиков. Лучшие по качеству фрески сосредото- 344 345
чены в алтарной части и, как это обычно водилось, на хорошо освещенных местах. Их автор несомненно знал росписи Нерези. Однако его искусство уже лишено присущей последним тонкости. Его кисть полна энергии, но недостаточно точна. Он огрубляет форму, произвольно нарушает пропорции фигур, подвергает светá на лицах нарочитой стилизации. Одеяния он членит на мелкие складочки, явно увлекаясь при этом самодовлеющей игрой линий.

Близок к этому мастеру тот художник, который расписал вместе с помощниками небольшую однонефную церковь св. Георгия в Курбиново (1191)[118]. И здесь апсиду украшает фигура Одигитрии на троне, по сторонам от которой представлены два ангела. 350
Ниже расположен фриз с идущими к центру святителями, а под окном зритель видит возлежащего на алтаре мертвого Христа (мы имеем здесь в зрелой форме новый иконографический тип — Литургическую жертву). По сторонам от триумфальной арки

написаны эффектные, полные динамики фигуры
346 347 архангела Гавриила и Марии (Благовещение), а в нишах жертвенника и диаконника полуфигуры архидиаконов (один из них Евпл). Стены расчленены на три регистра: сверху представлены пророки (уцелели нижние части фигур), в средней зоне сцены из жизни
348 349 Марии и Христа, в нижнем ярусе обычные изображения различных святых в рост. Хорошо сохранившиеся фрески, избегнувшие реставраций, написаны в несколько стереотипной, но свободной и уверенной манере. Их авторы не были большими художниками. Тем более примечательна та техническая сноровка, которая позволяет им легко справляться с решением сложных композиционных задач. Лица их фигур очень выразительны, они любят темную зеленоватую карнацию, поверх которой кладут резкие светá, охотно подвергая их линейной стилизации. Самому одаренному из этих художников, который написал ангелов в конхе и такие сцены как Благовещение, Встреча Марии и Елизаветы и Сошествие во ад, нравятся фигуры в порывистом движении. Его особенно привлекают развевающиеся драпировки, расчлененные на мелкие складочки. В поисках линейной стилизации он не останавливается перед нарочитым нагромождением складок, стараясь блеснуть перед зрителем чисто декоративными эффектами. Он доводит линейную стилизацию зрелого XII века до такой утрировки, что она уже приобретает отпечаток неприкрытой манерности. В искусстве этого художника, при всей его провинциальности, все же явственно чувствуется аромат fin de siècle.

Гораздо менее интересны росписи еще двух церквей в Кастории, которые, по всей видимости, также следует отнести к XII веку. Это фрески церкви св. Николая τοῦ Κασνίτζη[119] и церкви св. Стефана[120]. Сильно отличаясь по стилю от двух предшествующих памятников, они лишний раз показывают, насколько опасно говорить о македонской школе как о цельном художественном явлении. Фрески первой из этих церквей (Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Вознесение, Успение, фигуры святых и заказчиков, сцены из жития св. Николая) выполнены в стандартной для второй половины XII века манере, указывающей на работу местных мало одаренных мастеров. В церкви св. Стефана лишь небольшая группа фресок (Христос Еммануил, Ветхий деньми, Воскрешение Лазаря, Косьма и Дамиан, Константин и Елена и другие) может быть связана с XII веком, причем и здесь бросается в глаза налет провинциализма, который лежит почти на всех росписях Кастории.

С лучшими памятниками, уцелевшими на почве Македонии, косвенно связаны также фрески отличной сохранности и хорошего качества, найденные в 50-х годах в капелле и трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе. Здесь открыты Богоматерь на
351–354 троне с младенцем Христом между двумя архангелами, Троица, Введение во храм, Беседа с самарянкой, различные сцены исцелений, Распятие и другие евангельские сюжеты, Причащение апостолов, Иоанн Златоуст πηγῆς τῆς Σοφίας, фигуры и полуфигуры святых. Эти фрески, которые их издатель А. Орландос помещает между 1210 и 1220 годами[121], в действительности надо датировать последним десятилетием XII века, так как они обнаруживают черты сходства с фресками в Курбиново.

Вторым, после Македонии, византийским форпостом на Балканах был Афон. Однако и в отношении Афона следует остерегаться переоценки роли Константинополя. Нет никакого сомнения, что Святая Гора, куда стекались монахи со всех концов мира, была хранительницей старых, чисто восточных традиций, на которые с трудом наслаивались столичные влияния. Древнейшие росписи и мозаики Афона исполнены в примитивном линейном стиле, не имеющем ничего общего с памятниками Константинополя. В соборной церкви монастыря Ватопед сохранились три мозаики XI века: Деисус над главным входом, Благовещение на столбах алтарной арки и полуфигура Николая Чудотворца в люнете над входной дверью из внешнего во внутренний нарфик[122]. Восточные лица с большими глазами и крупными носами находят себе ближайшие аналогии в мозаиках Хосиос Лукас. Фигуры тяжелые и плоские, линии отличаются особой жесткостью, лица обработаны при помощи резких зеленых теней, отсутствует развитая система тонких бликов. Еще больший схематизм исполнения
выдает фреска с изображениями апостолов Петра и 355 356
Павла в монастыре Рабдуху на Афоне. Апостолы представлены стоящими во весь рост со свитком и книгой в руках. Две близкие по стилю фрески — обнимающиеся Петр и Павел и голова апостола — обнару-
жены в библиотеке Ватопеда и точно датированы 357
1197–1198 годами[123]. Все эти фрагменты особенно важны в том отношении, что они освещают один из источников стиля русских фресок Старой Ладоги и Нередицы. Лица расчленены белыми линиями, образующими сложные декоративные узоры. Линейная стилизация, принявшая гротесковые формы, окончательно вытеснила блики и моделировку. Такая манера письма была широко распространена на протяжении всей второй половины XII века, в силу чего ее нельзя рассматривать как характерный признак одной салоникской школы.

Схематический стиль дает о себе знать и в ряде афонских рукописей, почти всегда сохраняющих, несмотря на константинопольские влияния, самобытные черты, которые позволяют объединять их в замкнутую стилистическую группу. Еще к XI веку относятся Менологии в Историческом музее в Москве (греч. 175)[124] и в Королевской библиотеке в Копенгагене (Gl. Kongl. Saml. 167)[125], входившие, вероятно, в состав одной серии, о чем свидетельствует тесное сродство стиля. Короткие большеголовые фигуры святых изображены в однообразных фронтальных позах, простоватая колористическая гамма строится на ярких, пестрых красках. Обе рукописи представляют собою прямой контраст столичным манускрип-

там типа Ватиканского Менология. Столь же резко отличается от современных ей константинопольских рукописей Псалтирь 1088 года в Ватопеде (cod. 609)[126]. Ее линейно-плоскостная трактовка форм, схематические пейзажи, тяжелые зеленые тени во многом предвосхищают стиль развитого XII века. В конце XI–начале XII столетия исполнен Менологий в Дохиаре (cod. 5), содержащий помимо немногих сцен мучений фигуры отдельно стоящих святых[127]. Особенно многочисленны афонские рукописи XII века. Здесь следует упомянуть Евангелие в монастыре св. Пантелеимона (cod. 2)[128], близкие по стилю Псалтирь и Евангелие в Национальной библиотеке в Афинах (cod. 15 и 93)[129], Новый Завет в Национальной библиотеке в Вене (suppl. gr. 52)[130], Евангелия Матфея и Марка с толкованиями в Историческом музее в Москве (греч. 47)[131], обнаруживающие немало общих черт Слова Григория Назианзина в Париже (Coislin 239)[132] и в монастыре св. Пантелеимона (cod. 6)[133], а также Евангелие в Париже (suppl. gr. 27)[134]. Для всех этих рукописей типичен небрежный рисунок, подчеркнуто сухая линейная трактовка и огрубляющая столичные образцы орнаментика, плоские фигуры с восточного типа лицами, обработанными при помощи тяжелых зеленых теней и линейных бликов, максимально упрощенные и лишенные настоящей глубины ландшафты. Хотя столичные влияния постоянно дают о себе знать не только в иконографии, но и в стиле, они оседают поверхностным слоем, нередко растворяясь в старых восточных традициях. Это грубоватое искусство пользовалось популярностью в монашеской среде, где его простые, незамысловатые формы обычно находили бóльшее признание, нежели утонченный и в силу этого часто непонятный язык константинопольского искусства.

Совсем особое место занимают малоазийские памятники. Несмотря на очевидную зависимость от Византии, они сохраняют много оригинальных чисто восточных черт. В росписях трех крупнейших пещерных храмов Каппадокии—Каранлык килисе, Эльмалы килисе и Чарыклы килисе[135], относящихся не к XI, как это полагал Г. Жерфанион, а к XII веку и образующих замкнутую стилистическую группу,—столичные влияния выступают на первый план не только в иконографии, но также в общем расположении фресок, подчиняющихся более строгим архитектоническим принципам. Отдельные сцены даются не в простой исторической последовательности, а в соответствии с требованиями литургии. В куполе помещается Пантократор, но в апсиде изображают по-прежнему Деисус, а на парусах евангелистов в медальонах (кроме Чарыклы килисе, где представлены уже сидящие евангелисты). Эти необычные для Константинополя мотивы являются старыми пережитками. В иконографии наряду с занесенными из столицы новшествами продолжают господствовать сирийские черты. Грубоватый стиль, насыщенный сильным движением, обнаруживает, под воздействием Константинополя, тенденцию к уточнению рисунка, к более уравновешенным композициям, к более правильным пропорциям. Однако трактовка остается по-прежнему плоскостной, доминируют сухие жесткие линии, колорит отличается неприятной пестротой, лица восточного типа носят мало индивидуализированный характер.

Весьма близки к каппадокийским росписям фрагменты фресок XII века из Пергама, хранившиеся в Берлинском музее[136]. Мы встречаем здесь похожие лица, обработанные при помощи тяжелых и резких линий. В жестком линейном стиле исполнены также росписи нижней западной пещеры церкви св. Саввы (Кырк Баттал) в Трапезунде[137] и пещерных церквей св. Павла и Христа на горе Латмос[138]. В Кырк Баттал сохранились Благовещение, Преображение и фигуры стоящих святых. Иконография и стиль выдают ряд архаических черт, указывающих на связь с Сирией: ангел из Благовещения стоит, например, не слева, как во всех византийских памятниках, а справа. Росписи Латмоса ближе к византийским прототипам, служившим, без сомнения, образцами для работавших здесь мастеров. В пещерной церкви св. Павла фрески покрывают свод и стены наподобие ковра. Сидящая на троне Богоматерь с Христом представлена между стоящим св. Павлом и другой, ныне утраченной, фигурой. В центре свода написано Преображение, вокруг которого расположен праздничный цикл: Введение во храм, Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение. Стены украшают фигуры святых и сцена заупокойной службы по св. Павлу, по низу идут медальоны со святыми. Стиль указывает на XII век. Тогда же расписана и пещерная церковь Христа, на продольной стене которой мы видим Рождество Христово, Крещение, Распятие, Сошествие во ад и медальоны с отцами церкви и другими святыми. Как и в современных им росписях пещерных храмов Каппадокии, стиль фресок ясно указывает, что византийские влияния докатились и до этого отдаленного уголка Малой Азии. Но техника исполнения остается глубоко провинциальной, базируясь на совершенно плоской, линейной трактовке и на примитивной, страдающей от излишней пестроты раскраске[139].

Картина параллельного существования византийских и старых местных традиций наблюдается также в Сирии и Палестине. В таком памятнике, как сирийское Евангелие XII века в Британском музее (Add. 7169)[140], византийские влияния не играют почти никакой роли. Грубые формы выдают руку малоопытного миниатюриста, которому непонятен богатый мир художественных образов Византии. В сирийском Евангелии из Национальной библиотеки в Париже (syr. 355)[141], написанном около 1200 года в Мелитене, византийские влияния уже дают о себе знать в иконографии, не затрагивая, однако, стиля, целиком связанного с местными традициями. Об устойчивости последних свидетельствуют также Buchanan Bible в Университетской библиотеке в Кембридже (cod. 001/002)[142] и фрагмент Евангелия из

Национальной библиотеки в Париже (syr. 356)[143], исполненные в конце XII века. И в этих сирийских рукописях с трудом опознаются византийские отголоски, настолько они слабы и отдаленны.

Совсем особую группу образуют лицевые рукописи, которые вышли из скриптория при храме Гроба Господня в Иерусалиме. Этот скрипторий, как полагает Х. Бухталь, был основан в первой четверти XII века настоятелем храма англичанином Уильямом, сделавшимся в 1127 году архиепископом Тирским[144]. Деятельность скриптория, ставшая возможной в результате завоевания крестоносцами Палестины, захватывает вторую и третью четверть XII столетия и продолжается в XIII веке (1229–1244). После окончательной утраты крестоносцами Иерусалима латинский скрипторий перекочевал в Акру, где он просуществовал до 1291 года, когда и Акра попала в руки мусульман. Среди связанных с этим скрипторием рукописей центральное место занимает Псалтирь королевы Мелисенды в Британском музее (Egerton 1139), исполненная между 1131 и 1143 годами[145]. Над украшением Псалтири трудилось четыре западных мастера, одного из которых звали Василием. Ему принадлежат двадцать четыре миниатюры с изображениями евангельских сцен и Деисуса. Используя греческие образцы XI века, он упрощает их и переделывает на романский лад. В его несколько суховатом и приглаженном искусстве ясно чувствуется стремление подчинить византийские формы плоскости, а заодно придать им орнаментальный ритм. С не меньшей силой византийские влияния дают о себе знать и в двух Евангелиях третьей четверти XII века (Paris. lat. 276 и Vat. lat. 5974)[146], которые вышли из того же иерусалимского скриптория. Фигуры сидящих евангелистов представляют вольные копии византийских образцов XII века, а фигуры стоящих евангелистов в cod. Vat. lat. 5974 (л. 3 об.) прямо копируют миниатюру из cod. Vat. gr. 756 (л. 11 об.). По-видимому, здесь имело место особенно тесное сотрудничество с греческими мастерами, иначе трудно было бы объяснить факт принадлежности одной из миниатюр парижского Евангелия (полуфигура Христа на л. 58) греческому художнику. И хотя сама система декора остается чисто западной, обнаруживая сходство с произведениями умбро-римской школы, большинство орнаментальных мотивов почерпнуто из византийских источников. В украшении обоих Евангелий принимал участие и армянский художник, выполнивший сильно стилизованные начальные строки в отдельных главах, а также ряд инициалов. Такое сочетание в одном манускрипте западных, византийских и восточных черт типично только для миниатюрной живописи Иерусалимского королевства. В XIII веке, особенно во второй его половине, когда иерусалимский скрипторий был переведен в Акру, положение резко изменилось: западные элементы, главным образом французские, получили решительное преобладание над греческими, так что местные рукописи постепенно утратили всякую связь с византийской культурой.

К памятникам, стоящим под воздействием Константинополя, следует также отнести мозаики базилики Рождества в Вифлееме[147]. Они возникли в эпоху сближения Иерусалимского королевства с Византией, когда король Амальрих (1162–1173) женился в 1167 году на племяннице императора Мануила I Комнина Марии. Из упоминания имени Мануила в двуязычной мозаической надписи явствует, что император принимал участие в реставрации храма. Кроме уже описанных изображений Соборов, бóльшая часть которых возникла в иконоборческую эпоху, все остальные мозаики базилики завершены в 1169 году, как об этом свидетельствует та же надпись в хоре, где указано и имя художника: Ефрем. В мозаиках нефа встречается имя еще одного мастера: Василий. От некогда обширного мозаического цикла сохранились жалкие остатки. В трансепте изображены Вход в Иерусалим, Уверение Фомы, Вознесение и Преображение (от последних двух сцен дошли только фрагменты), над входной дверью Древо Иессея, над архитравом нефа фриз с полуфигурами предков Христа, в простенках между окнами фигуры стоящих ангелов. В свое время апсиду украшала фигура Богоматери Влахернитиссы (Оранта с изображением Христа в медальоне на груди), стены хора Благовещение, Введение во храм, Успение и Погребение Марии, триумфальную арку Пантократор, виму Сошествие св. Духа и фигуры пророков, паруса — евангелисты. Плохая сохранность мозаик крайне затрудняет суждение о стиле. Если сюда и были вызваны столичные мастера, то ими широко привлекались местные силы, в пользу чего говорят не только сирийские черты в иконографии, но и жесткая линейная трактовка, выдающая лишь слабые отголоски столичного искусства[148].

В отличие от большинства из вышеупомянутых провинциальных памятников, в той или иной мере связанных с художественной культурой Константинополя, памятники Египта находятся далеко в стороне от путей развития столичной живописи. Коптское Евангелие 1179–1180 года из Национальной библиотеки в Париже (copte 13)[149] ясно указывает, какими архаическими традициями питался Египет еще в XII веке. Как убедительно доказал Г. Милле, иконография этой рукописи сохраняет в необыкновенно чистой форме пережитки александрийского искусства раннехристианской эпохи. Грубая и плоскостная трактовка неуклюжих фигур свидетельствует о том, что миниатюрист совсем не знал образцов столичной живописи. Об этом же говорят и стенные росписи XI–XII веков[150]. Исполненные в примитивном стиле, они подчинены таким декоративным принципам, которые никогда не встречаются на почве Константинополя. Так, в восточной апсиде Белого монастыря мы видим изображение сидящего на троне Христа во славе, окруженного символами евангелистов. Внизу помещены медальоны с фигурами самих евангелистов. В южной апсиде дана композиция Вознесения Христа, типичная для памятников Кавказа. Представленный в ореоле крест несут два ангела, по сторонам сидят

Богородица и Предтеча. По арке апсиды идут медальоны с апостолами либо пророками. Наряду с коптскими надписями, одна из которых датирована 1124 годом, имеются армянские. Аналогичные изображения Христа украшают апсиды монастырских церквей в Эсне и св. Симеона близ Асуана. В Эсне Христос представлен в сопровождении символов евангелистов и двух ангелов, в Асуане—в сопровождении двух ангелов и фигур стоящих святых. Этот тип Христа, необычный для Константинополя, повторяется, однако, в росписях Латмоса и Каппадокии, где многое восходит к тем же восточным образцам, как и фрески Египта.

Если даже в ряде провинциальных областей Византийской империи можно наблюдать параллельное сосуществование столичных и местных традиций, причем последние играют нередко доминирующую роль, то на Кавказе и в славянских странах эта картина видна еще ярче. Типичной чертой искусства XI–XII веков является величайшая популярность столичных образцов почти во всех придворных и церковных центрах. Это не мешает, однако, мирно развиваться национальным школам, которые питаются местными источниками и многие произведения которых остаются в стороне от византийских влияний. Наиболее стойкое сопротивление Византии оказывает, особенно в своих восточных частях, Армения[151]. Большинство армянских рукописей XI–XII веков, исполненных в Великой Армении, выдает, как в орнаменте, так и в фигурных композициях, самобытный характер. Таковы, например, Евангелие от 1181 года и иллюстрации от 1183 года в Евангелии XI века в ереванском Матенадаране (6264 и 2877)[152]. В орнаменте, ставшем более отвлеченным, часто всплывают старые месопотамские и иранские мотивы. К сожалению, от позднего XI и XII веков, являющихся темной эпохой в истории армянского искусства, сохранилось мало рукописей. Но и уцелевшего материала достаточно, чтобы рассматривать эту эпоху для коренной Армении как время засилья восточных традиций.

Иная картина наблюдается в Киликии. В то время как коренная Армения подвергалась безжалостному разграблению сельджуками, армянские князья из рода Рубенидов создавали в конце XI века новую родину в Киликии, расположенной в северо-восточном углу Средиземного моря. Здесь армянская культура испытала блестящий национальный расцвет. Киликийское искусство быстро переросло те локальные рамки, за пределы которых никогда не удавалось выйти искусству коренной Армении. Хотя это киликийское искусство тяготело к Византии и Западной Европе (как раз через Киликию пролегал путь крестоносцев), оно все же сумело сохранить самостоятельный характер. Пожалуй, наиболее ярко это выявляется в рукописях зрелого XII века, где встречается несколько подлинных жемчужин.

Ранние киликийские рукописи—как, например, написанное в Дразарке Евангелие 1113 года[153] и исполненное в Ромкла Евангелие 1166 года из Еревана (Матенадаран, 6763 и 7347)—в художественном отношении мало интересны. К этому времени киликийским мастерам еще не удалось выработать собственный стиль. Они целиком опираются на традиции, унаследованные от художников Великой Армении. Перелом падает, вероятно, на 70-е годы, когда подвизались два выдающихся деятеля армянской церкви: католикос Нерсес Благодатный (1166–1173) и епископ Нерсес Ламбронский (1175–1198). Оба они были грекофилами, оба стремились к объединению армянской и греческой церквей. Католикос собирал византийские рукописи. Их, без сомнения, должны были внимательно изучать местные художники. Таким путем византийские влияния легко прокладывали себе путь в Ромкла, Скевр и Дразарк, где получили блестящее развитие мастерские, выпускавшие богато иллюстрированные рукописи. Из киликийских миниатюристов, которые пользовались покровительством католикоса и Нерсеса Ламбронского, наиболее талантливыми были Григор и Костандин. Первому из них—Григору—принадлежат Евангелие от 1173 года, исполненное в сотрудничестве с Варданом и Костандином (ранее хранилось в церкви св. Киракоса в Тигранокерте, нынешнее местонахождение неизвестно), Нарек, или Творения Григория Нарекского, от 1173 года (Матенадаран в Ереване, 1568), Евангелие от 1174 года (ранее хранилось в церкви св. Троицы в Тохате, нынешнее местонахождение неизвестно), Евангелие от 1197/1198 года (ранее хранилось в архиве Армянского архиепископата во Львове, нынешнее местонахождение неизвестно) и незаконченное из-за смерти художника Евангелие от 1215 года, хранящееся в монастыре Спасителя в Нор-Джуге (546), а второму—Костандину—Евангелие от 1193 года в Библиотеке Сан Ладзаро в Венеции (1635)[154]. Оба художника, особенно Григор, широко используют византийские образцы. Они прибегают к богатейшей декорировке, вводя, помимо роскошно оформленных таблиц канонов с прелестными фигурками животных и птиц, изящные заставки и заголовки, инициалы и орнаменты на полях, отделанные с ювелирной тщательностью. В исполненных ими рукописях искусство армянской миниатюры поднимается на недосягаемую высоту. Рисунок крохотных фигурок полон выразительности, краски сияют как самоцветные каменья, разнообразие орнаментальных мотивов, умело распределенных по поверхности листа, настолько велико, что оно поражает даже при сопоставлении с лучшими греческими рукописями. Будучи, как и их покровители, грекофилами, Григор и Костандин отнюдь не утрачивают тем самым своего лица. Именно они подготовляют блестящий расцвет киликийской миниатюры в XIII веке и творчество ее самого крупного представителя—Тороса Рослина.

Еще бóльшее значение, чем для Киликии, византийская культура имела для Грузии[155]. В первой четверти XII века в Гелати и Икалто были основаны академии, примкнувшие к славным традициям

константинопольского университета. Здесь подвизались такие выдающиеся грузинские деятели, как философы Иоанн Петрици и Арсений Икалтоели. На грузинский язык были переведены творения неоплатоников: Прокла, Порфирия, Аммония, Гермия, Немесия Эмесского, псевдо-Дионисия Ареопагита, а также Аристотеля. Между 1123 и 1125 годами на грузинском языке появился, в обработанном и сокращенном виде, гомеровский эпос. Это тяготение к греческой культуре нашло себе яркое отражение уже в конце XI века, когда Ефрем Мцире составил трактат о древнегреческой мифологии.

Наиболее значительным образцом грекофильского искусства Грузии является великолепная мозаика Гелатского монастыря, исполненная около 1130 года[156]. В конхе апсиды изображены стоящая Богоматерь, которая держит перед собою младенца Христа,
358 359 и архангелы Михаил и Гавриил. Несмотря на греческие надписи и чисто византийский стиль, исполнение мозаики следует все же приписать грузинскому мастеру. На это указывают не совсем греческие типы лиц Богоматери и архангелов, а также подчеркнутая линейность трактовки. Подвизавшийся здесь художник прошел, несомненно, константинопольскую выучку. Ему были хорошо известны приемы линейной стилизации, какими пользовались столичные мастера во второй четверти XII века. Но он пошел еще дальше, расчленяя карнацию с помощью тонких линий, уподобляемых прихотливому орнаментальному узору.

Среди памятников грузинской монументальной живописи гелатская мозаика занимает обособленное место. Надо только сопоставить с нею грузинские фрески XI–XII веков, как сразу становится ясно, что последние примыкают к иным традициям. На них лежит ярко выраженная национальная печать, причем они имеют немало таких черт, которые не встречаются в произведениях других школ.

Самым значительным грузинским фресковым циклом XI века является роспись храма в Атени, о дате которой идут споры и по сей день[157]. Тогда как одни исследователи (Ш. Я. Амиранашвили) относят эту роспись к 904–906 годам, другая группа ученых (Р. О. Шмерлинг, Т. В. Барнавели, Т. Б. Вирсаладзе) датирует ее второй половиной XI века. Столь разные датировки обусловлены различным толкованием ктиторских портретов и надписей с датами, часть которых либо предшествует росписи (храм построен в VII веке), либо принадлежит позднейшей эпохе. Если основываться на стиле фресок, полностью расчищенных, то наиболее вероятным временем их исполнения следует считать последнюю четверть XI века. В алтарной конхе изображена стоящая между двумя архангелами Богоматерь, которая держит перед собой младенца Христа, ниже расположен фриз с двенадцатью апостолами, а еще ниже святительский чин. Откосы окон украшены изображениями столпников, замкóвая часть свода вимы—медальоном с полуфигурой Пантократора, своды и стены вимы—фигурами Иоанна Предтечи и пророков Захарии, Давида и Аарона, а также двумя сценами Причащения апостолов, ныне почти целиком утраченными. На столбах триумфальной арки представлены два диакона. В западной апсиде сохранились фрагменты монументальной композиции Страшного суда и фриз с фронтально стоящими фигурами пророков и портретами ктиторов. Здесь, вероятно, изображены грузинские цари Георгий II и его отец Баграт IV и местные феодальные властители—Сумбат, сын Ашота, и Ашот, сын Сумбата. Южную апсиду украшали четырнадцать сцен богородичного цикла (главные фрагменты: ангел из Благовещения, Сон Иосифа и Рождество Христово с Поклонением волхвов), а северная апсида заключала в себе цикл праздников, сильно пострадавший от времени (самые значительные фрагменты: Распятие и Сошествие св. Духа). Наконец тромпы были украшены персонификациями райских рек (вместо евангелистов!). Около представленного в северо-восточном тромпе юноши, лежащего среди волн, уцелела грузинская надпись: «Нил». Ориентализирующий стиль росписи и ряд специфически местных черт в системе расположения фресок говорят об их принадлежности грузинским мастерам, что подтверждается и грузинскими надписями. Фигуры даны на голубовато-серых либо совсем белых фонах, являющихся пережитком раннехристианской монументальной живописи. Колориту, построенному на голубых, серебристо-зеленых и коричневато-розовых тонах, присуща большая сдержанность, лица высветлены охрой, поверх которой сделаны тонкие светлые пробелá. Фигуры очерчены резкими темными контурами и обращают на себя внимание монументальностью форм, типичной для большинства памятников грузинской стенной живописи.

Довольно близки по стилю к атенской росписи (особенно в западной и северной апсидах) фрески нарфика и южного придела монастырской церкви в Гелати[158]. Монастырь в Гелати основан царем Давидом Строителем в 1106 году, но роспись нарфика главного храма выполнена около 1125–1130 годов. Здесь изображены в исторической последовательности семь Вселенских соборов, Вознесение креста и редко встречающаяся композиция Чудо св. Евфимия на Халкидонском соборе. Вселенские соборы представлены по одной схеме: в центре восседает император, по сторонам от него епископы, ниже стоят епископы-ортодоксы слева и отлученные от церкви еретики справа, причем последние лишены нимбов, головы их опущены и они либо подпирают щеки, либо сокрушенно разводят руками, либо отворачиваются от зрителя. Сопроводительные грузинские надписи указывают не только имена императоров, но также имена епископов, главных участников соборов. В изображениях подобного типа, парадных и торжественных, с особой силой проявляется ценимое византийцами иератическое начало. Роспись нарфика выполнена опытными художниками из царских мастерских. Фрески хорошо увязаны с архитектурой

интерьера, мягкая колористическая гамма построена на сочетании светло-зеленых, голубых, коричневато-красных, охряных и белых тонов, прозрачные тени и высветления на лицах лишены жесткости. Работавшие в нарфике грузинские фрескисты были хорошо знакомы с образцами константинопольской живописи.

Особую стилистическую группу образуют фрески ряда небольших зальных церквей Верхней Сванетии. Этот горный район Грузии остался в стороне от вражеских нашествий, которые обрушились всей своей тяжестью на центральные районы страны. Поэтому здесь сохранилось много памятников средневекового искусства, удержавших в необычайной чистоте старые, отличавшиеся большой устойчивостью традиции.

Сванские церкви расписаны по одной и той же схеме: Деисус и фигуры апостолов и святителей в апсиде, евангельские сцены на своде, фигуры святых на стенах. Особым почитанием пользовались святые Георгий и Феодор, которых изображали обычно на конях, причем Георгий поражает копьем не дракона, а «безбожного» царя Диоклетиана[159]. Наряду с евангельскими сценами имеются и эпизоды из житий популярных в Сванетии святых Георгия и Кирика и Иулитты[160]. Из-за небольшого размера церквей количество сюжетов ограничено. Художники избегают многофигурных сцен, всячески упрощая композиции которые полностью подчиняются плоскости стены. Значительное место отводится сочному орнаменту, подчеркивающему основные архитектурные членения. В массивных фигурах с крупными головами и восточного типа лицами много архаического, главным средством художественного выражения неизменно остается высокочтимая грузинскими мастерами линия, скупая палитра строится в основном на сочетании коричнево-красных, охряных и серых тонов. Таковы росписи двух церквей св. Георгия: около села Ипхи (первая половина XI века) и села Адиши (вторая половина XI и начало XII века)[161]. Таковы близкие им росписи церкви Архангела в Ипрари (1096)[162], храма Кирика и Иулитты в Хе (1112)[163], церкви св. Георгия в Накипари (1130)[164] и церкви Спаса в Цвирми (около 1130)[165], исполненные «царским живописцем» Тевдоре и его помощниками. Такова наконец роспись церкви Спаса в селе Мацхвариши, завершенная в 1140 году художником Микаелом Маглакели[166]. Всем этим росписям, образующим четко выраженную группу, присуща, несмотря на крохотные размеры церквей, большая монументальность. Но она отмечена печатью неприкрытого архаизма, что легко объясняется изолированным положением Сванетии.

От XII века, до эпохи царицы Тамары, на грузинской почве сохранился еще ряд фресок, но большинство из них это случайные, разрозненные фрагменты. Таковы сильно попорченные остатки росписей в небольших церквах, расположенных вдоль Тедзамского ущелья: в Икви (четыре фигуры святителей в апсиде, две фигуры диаконов в окне, остатки Вознесения, Распятия, Снятия со креста, Оплакивания и Преображения в барабане, фрагменты Рождества Христова, Сретения, Входа в Иерусалим, Страшного суда и сцен из жития св. Георгия в рукавах креста), Саорбиси (1152, фигуры двух диаконов) и Павниси (в апсиде Деисус, двенадцать поясных апостолов и фигуры святителей в рост, на стенах три ктиторских портрета, сцены из жития св. Георгия, Сошествие во ад, Жены-мироносицы у гроба и другие фрагменты евангельских сцен, святые Димитрий, Феодор, Кирик и Иулитта)[167]. Наличие Деисуса в апсиде и Вознесения в куполе ясно говорит о том, что в системе распределения фресок художники следовали не константинопольской, а местной традиции. Самой значительной является роспись в Павниси (между 1156 и 1184), выделяющаяся светлым, прозрачным колоритом и легким, артистичным рисунком. Свободные повороты фигур, их изящные силуэты свидетельствуют об основательном знакомстве мастера Павниси с византийскими образцами[168].

За исключением гелатской мозаики нигде византийские влияния не дают о себе знать с такой силой, как в грузинских рукописях XII века. Хотя их иконография восходит к антиохийской редакции, стиль носит византийский характер, мало чем отличаясь от стиля константинопольских миниатюр. Здесь надо прежде всего упомянуть так называемое Ванское Евангелие из Института рукописей в Тбилиси (A 1335), написанное в конце XII века по заказу царицы Тамары в монастыре Сохастер близ Константинополя[169]. Замечательные миниатюры этого Евангелия, принадлежащие греческому мастеру Михаилу 360
Коресию, относятся, строго говоря, к чисто византийским памятникам. В византийском стиле исполнены и многочисленные, крайне интересные в иконографическом отношении миниатюры Второго Джручского Евангелия (Институт рукописей в Тбилиси, H 1667, поздний XII век)[170], поражающие свободой и динамикой композиционных построений (нередко отдельные части фигур выходят за пределы обрамлений), а также миниатюры шести других манускриптов из тбилисского Института: Гелатского Евангелия (Q 908, 361
зрелый XII век)[171], Цветной Триоди (A 734, XII век)[172], Творений Григория Назианзина (A 109, поздний XII век)[173], Цкароставского Евангелия (Q 907, 1195 год)[174] и крошечного, с тонким вкусом разукрашенного безымянного Евангелия (H 2075, конец XII века)[175]. Несколько обособленное место занимает Астрономический трактат (A 65, 1188 год), иллюстрированный совсем реалистическими изображениями львицы, краба, барана и других животных, а также человеческих фигур, символизирующих двенадцать месяцев года[176]. Миниатюры обнаруживают руку искусного мастера, виртуозно владевшего каллиграфически тонкой линией.

Искусство, представленное этими рукописями, было занесено в Грузию на гребне той грекофильской волны, которая шла непосредственно из Константи-

нополя. Это было искусство аристократии, искусство феодальных и придворных кругов и крупных монастырских центров. Большинство рукописей исполнено на хорошем, дорогом пергаменте, украшено золотом, расцвечено тонкими красками и оправлено в драгоценные оклады. Но наряду с грекофильским искусством верхних слоев общества в народных массах Грузии мирно продолжали держаться старые восточные традиции, каждый раз выступавшие на первый план как только ослабевала сила византийских влияний. Таковы, например, рукописи XI века, изготовленные в Тао-Кларджети, или Пицундское Евангелие первой половины XIII века в Институте рукописей в Тбилиси (Н 2120)[177]. Эта группа рукописей близка грузинским фрескам, представляющим, рядом с изделиями из металла, наиболее самобытную и оригинальную линию в развитии грузинского искусства.

Большую роль византийские влияния сыграли в становлении болгарской и сербской живописи. Экспансия византийского искусства в Болгарию началась с эпохи царя Симеона. После завоевания византийцами Болгарии, длившегося более чем полтораста лет, с 1019 по 1187 год, эта экспансия принимает особенно энергичный характер. Новые монастыри во Фракии и Македонии, которые получают уставы непосредственно из Константинополя, берут на себя роль рассадников византийского искусства. Культивируемое в кругах знатных греческих семейств и крупных чиновников, оно постепенно вытесняет на второй план местные традиции, носителями которых были широкие народные массы.

Ярким примером импортированного в Болгарию греческого искусства являются фрески церкви-гро́бницы Бачковского монастыря[178], основанного в 1083 году знаменитым византийским чиновником грузином Григорием Пакуриани. Эти фрески, сопровождаемые греческими надписями, возникли во второй половине
362–365 XII века. В апсиде верхней церкви представлена сидящая на троне Богоматерь с младенцем Христом и двумя ангелами, ниже идет фриз из чередующихся медальонов и прямоугольников с полуфигурами святых. В подражание эллинистическим портретам медальоны и прямоугольники с красными либо зелеными фонами заключены в рамы, которые имеют сверху петли, порождающие у зрителя иллюзию, будто каждый из портретов висит на стене. Под фризом находятся фигуры святителей, два ангела с рипидами и две свечи с подсвечниками. По сторонам от триумфальной арки изображены диаконы Евпл и Стефан и две композиции Причащения. Стены, имеющие строгое архитектурное членение, разбиты на два регистра. Внизу представлены стоящие святые, наверху развертывается праздничный цикл, каждая из сцен которого заключена в трехлопастную арку. Над дверью нарфика написана полуфигура Богоматери с младенцем Христом, а по сторонам от двери два архангела и апостолы Петр и Павел. В нарфике изображено Видение Иезекииля, повторяющееся в нижней церкви, апсиду которой украшают Деисус и полуфигуры отцов церкви, а нарфик Страшный суд, фигуры святых и портреты основателей монастыря Григория и его брата Апасия. В целом декоративный ансамбль отличается необычайной ясностью. Каждая сцена занимает строго определенное место. Выбраны такие темы, которые представляют наибольший интерес с литургической точки зрения, композиции искусно подчинены обрамляющим их аркам. Нет никакого сомнения, что общая декоративная схема Бачкова восходит к чисто столичной традиции. Здесь работали опытные мастера, легко и свободно обращавшиеся с кистью. Лица вылеплены широкими и плавными мазками, в которых нет еще подчеркнутой линейной стилизации, столь характерной для росписей второй половины XII века. Великолепно написаны одеяния, ложащиеся разнообразными, сложными по ритму и направлению складками. Но в композициях есть известная жесткость, а фигуры имеют подчас преувеличенно вытянутые пропорции, что говорит об участии в исполнении фресок местных мастеров, среди которых находился и один соотечественник основателя монастыря—несомненно прошедший византийскую выучку грузинский художник Иоанн Иверопул. Надпись с его именем обнаружена на одной из фресок.

Фрагменты росписей XI–XII веков сохранились еще в церкви св. Георгия в Софии и в восточной церкви Бояны[179]. В церкви св. Георгия мы видим в куполе двух летящих ангелов, которые написаны в XI веке, а ниже купола, между окнами, фронтально поставленные фигуры пророков и святых, которые принадлежат второй половине XII века. В Бояне имеются изображения отцов церкви в апсиде и фрагменты Успения на южной стене и Распятия на восточной. Все остатки фресок, представляющих собой провинциальную работу, сопровождаются греческими надписями. Наряду с этим грекофильским искусством в Болгарии, особенно в ее западной части, продолжали держаться и архаические традиции, во многом связанные с искусством Малой Азии. Об этом свидетельствуют фрагменты керамической облицовки стен монастырской церкви в Патлейне близ Преслава, относящиеся, вероятно, к X веку и хранящие отголоски восточнохристианского искусства VI века. Об этом же говорят миниатюры так называемого Добрейшова Евангелия XIII века в Народной библиотеке имени Кирилла и Мефодия в Софии (17) и позднейшие росписи Земена, Калотина, Лютиброда и других болгарских церквей XIV–XV веков[180].

Подобно Болгарии и Сербия долгое время находилась в подчинении у Византии. Но после тяжелой и длительной борьбы сербам удалось отстоять свою независимость. С короля Стефана Немани (1159–1195), родоначальника могущественной династии, началась двухвековая эпоха полной политической самостоятельности Сербии и ее экономического и культурного расцвета. Из литературных источников мы знаем, что младший сын Стефана Немани, Савва

(1169–1237), ездил в Константинополь и Салоники, где заказывал местным мастерам различную церковную утварь и иконы[181]. Известно также, что Стефан Неманя и Савва поддерживали постоянную связь с Афоном, помогая богатыми вкладами его монастырям: Хиландару и Ватопеду[182]. Вероятно, именно эти три художественных центра—Константинополь, Салоники и Афон—поставляли Сербии живописцев, пока в ней не сложились свои кадры мастеров.

Фрески XI века, находящиеся на территории Югославии, такие как в церкви св. Софии в Охриде, еще неотделимы по стилю от росписей Македонии. В эту пору, как и в XII веке, в Македонии существовали местные небольшие художественные центры, тяготевшие к Салоникам. В Македонию приезжали и столичные мастера, о чем свидетельствуют фрески Нерези. Когда Стефан Неманя обосновался в югозападной части Сербии, называемой Рашка, она быстро стала центром по консолидации национальных сил. Именно в этой области основаны первые большие сербские монастыри, церкви которых становились царскими усыпальницами. Вполне естественно, что на ранних этапах развития Стефану Немане было удобнее всего использовать греческих мастеров из рядом лежащей Македонии. С их участием, как следует думать, исполнена роспись храма св. Георгия (столпы св. Георгия) около Нового Пазара, сооруженного Стефаном Неманей около 1170 года[183]. Уцелевшие фрагменты фресок позволяют восстановить, в основных чертах, декоративный ансамбль. В куполе был, вероятно, Пантократор, окруженный архангелами, в барабане пророки, в парусах евангелисты, в апсиде Богородица, Причащение апостолов и святительский чин, на стенах Сретение, Крещение, Преображение, Целование Иуды, Сошествие св. Духа, Успение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, фигуры отдельных святых и сцен из жизни Георгия. В манере трактовать лица, высветленные части которых имеют подобие орнаментального узора, много общего с тем, что мы находим в Нерези и Курбиново. Чисто греческая иконография и тесная стилистическая связь с росписями Бачково (то же вписывание отдельных композиций в трехлопастные арки, те же погрудные изображения святых в четырехугольных рамках на красных фонах, аналогичный орнамент) не оставляют сомнения, что здесь работали пришлые греческие мастера. Из их школы вышли сербские художники, которые положили основание блестящему расцвету национальной сербской живописи в XIII веке[184].

Особое место занимает обширная группа русских росписей XII века[185]. Древняя Русь, не знавшая византийского ига, обошлась с греческим художественным наследием много самостоятельнее, чем Болгария и Сербия. До начала татарского нашествия на ее почве сложилось несколько крупных художественных центров (Киев, Владимир, Новгород, Псков), каждый из которых обладал своими кадрами мастеров. На протяжении XII века и первой трети XIII процесс кристаллизации местных черт развивался очень быстро, и есть основания говорить, что уже в это время существовала национальная русская школа живописи.

Мы знаем, что церковь архангела Михаила в Киеве и Димитриевский собор во Владимире украшали константинопольские художники. Было бы, однако, ошибкой на основании этого факта связывать со столицей все другие памятники русской монументальной живописи. Своеобразный стиль ясно указывает не только на сложность их генезиса, восходящего к различным источникам, но и на собственных мастеров. Нет никакого сомнения, что для Киева и Новгорода произведения балканского, афонского и восточнохристианского искусства имели порой не меньшую привлекательность, нежели рафинированные столичные образцы. Киевская Русь должна была быть многим обязана Афону. Не случайно в текст Киево-Печерского Патерика попало известие, что Печерский монастырь имел «благословление» Святой Горы. Об этой же активной связи с Афоном свидетельствует факт приобретения в конце XI века выходцами из Киева и Чернигова монастыря Ксилургу на Афоне. Наряду с Афоном активной была также связь с Салониками. Киевский Вышгород, подчеркивая свое тяготение к этому центру Македонии, стремился именовать себя «вторый Селунь». В Салоники через Галич и Владимир Волынский шли пути из Чернигова. Художественная культура Салоник пользовалась также большим авторитетом в Старой Рязани и в целом ряде городов северо-восточной Руси. Немалый интерес русское общество проявляло и к Болгарии, откуда выписывались рукописи, становившиеся предметом для подражания, например Изборник Святослава 1073 года, Поучение Константина XII века и другие. Помимо этих путей, которые связывали Киев на переломе XI–XII веков с культурными центрами Македонии, от него начиналась также дорога на Запад: через Краков и Прагу к городам на Дунае и Майне, и в частности к Регенсбургу. Еще активнее была торговая связь с Западом. Новгород поддерживал постоянные торговые отношения с культурными центрами скандинавского севера и Прибалтики, а позднее с городами северной Европы: с Кёльном, Любеком, Висбю и Гамбургом.

Уже в росписи Кирилловского монастыря в Киеве[186], построенного в 60-х годах XII века, ясно выступает сложность истоков древнерусской живописи. Неоднократно поновлявшиеся фрески лучше всего сохранились в южной апсиде, где находится цикл композиций, иллюстрирующих деятельность Кирилла и Афанасия Александрийских. Обилие болгарских и солунских святых указывает на несомненные связи с Македонией. Об этом же свидетельствует ряд точек соприкосновения в стиле с росписями Бачкова. Апсида украшена медальонами со святыми, заключенными, как в Бачково и столпах св. Георгия, в рамы с петлями. Наряду с этими македонскими чертами в росписи Кирилловской церкви наблюдаются и

романские черты: лица и здания имеют невизантийский характер, фигуры распластываются по плоскости, их движения полны угловатости, одеяния ниспадают тяжелыми ломаными складками. Славянские надписи говорят о том, что фрески исполнены киевскими мастерами, где-то соприкоснувшимися с македонской и западной традициями.

Что романская традиция играла немаловажную роль в художественной культуре Киева, наглядно свидетельствует также Псалтирь Эгберта в Археологическом музее в Чивидале (cod. CXXXVI)[187]. Между 1078 и 1087 годами, когда рукопись принадлежала супруге киевского князя Изяслава Гертруде, в нее были вплетены дополнительные листы с текстом и миниатюрами. Эти пять миниатюр, исполненные тремя различными художниками, содержат любопытный сплав византийских и романских форм, многими своими чертами напоминающих миниатюры рейхенауской и регенсбургской школ. Вероятно, миниатюры были выполнены во Владимире Волынском, где княжил некоторое время Изяслав, либо в одном из филиалов конгрегации монастыря св. Иакова в Регенсбурге: в монастыре этого же названия, построенном в 1075 году на Дунае, на пути в Киев.

Роспись другого киевского памятника — крещальни Софийского собора — выдает несколько иной стиль[188]. Представленное в апсиде Крещение исполнено в жесткой линейной манере. Русские по характеру лица обведены тяжелыми линиями. В трактовке фигур много архаического, что роднит их с фресками Нередицы, где встречаются такие же скуластые типы лиц. Несмотря на греческую надпись, есть основание думать, что здесь работал русский мастер, ориентировавшийся на какие-то провинциальные образцы. Стиль указывает на вторую половину XII века.

В памятниках Новгорода и Пскова национальные черты решительно выступают на первый план, постепенно растворяя все посторонние влияния. Самые ранние новгородские фрески сохранились в Софийском соборе, заложенном в 1045 году, но долгое время остававшемся без росписи[189]. К последней приступили только в 1108 году. До этого времени в соборе имелись лишь отдельные иконного типа изображения. Одна из подобных фресок — фигуры Константина и Елены — сохранилась. В лицах отсутствует малейший намек на моделировку. Изящные, графически точные линии проведены опытной рукой с изумительной легкостью. Светлые и нежные краски подкупают необычайной прозрачностью, даже воздушностью. Фреска имела ныне не существующую надпись «Олена», диалектологические особенности которой рассеивают всякие сомнения относительно ее принадлежности местному, новгородскому мастеру. Стиль фрагмента настолько своеобразен, что ему невозможно найти ни одной близкой аналогии среди памятников византийской и восточнохристианской живописи.

От росписи 1108 года дошли только плохо сохранившиеся изображения четырех архангелов в куполе, фигуры семи пророков в барабане (изображение Давида разрушено во время последней войны), фигуры константинопольского патриарха Анатолия, Поликарпа Смирнского, Карпа Фиатирского и константинопольского патриарха Германа в световых проемах над проходами из главной апсиды в диаконник и жертвенник и найденные под полом мелкие фрагменты фресок, сбитых со стен. Из отчетов о реставрации Софийского собора в 1893 году явствует, что в апсиде были изображены Богоматерь Оранта, Евхаристия и святительский чин, по сторонам от триумфальной арки Благовещение, на арках полуфигуры святых в медальонах, на сводах евангельские сцены, на стенах фигуры и полуфигуры святых в прямоугольных обрамлениях. Если присоединить сюда утраченного Пантократора в куполе, то мы получим систему, очень близкую к киевским храмам.

Уцелевшие части росписи 1108 года отличаются архаическим строем форм. Крепкие и коренастые 367
фигуры представлены в застылых фронтальных позах. Одеяния ложатся прямыми тяжелыми складками, подолы образуют жесткие горизонтальные линии. Фигуры имеют крупные конечности: массивные ступни, широкие кисти рук с толстыми, короткими пальцами. Восточного типа лица выделяются большими, как бы гипнотизирующими зрителя глазами. Это торжественное и монументальное искусство обнаруживает немалое сходство с наиболее архаической группой мозаик и фресок Софии Киевской.

В 1125 году возникли фрески Богородице-Рождественского собора Антониева монастыря[190]. Целиком записанные, они раскрывались в 1923, 1927, 1930, 1935, 1944, 1947 и 1971 годах. Расчищенные фрагменты (отдельные фигуры и полуфигуры святых, Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Успение, Обретение главы Иоанна Предтечи и Поднесение главы Иродиаде) дают богатый материал для характеристики ранненовгородской монументальной живописи. Тяжелые, выполненные в жестком линейном стиле лица имеют абсолютно невизантийский характер, выдавая разительное сходство с романскими типами. Надо обратиться к росписям Санта Кроче ин Джерузалемме в Риме (1144) и к миниатюрам рейхенауской и регенсбургской школ, чтобы найти аналогии этому романизирующему искусству. Объяснение последнего не представляет особых трудностей, если принять во внимание, что основатель монастыря был римлянин, т.е. латинского или римского исповедания: по прибытии в Новгород он не умел говорить по-русски, понимая, по словам жития, только латинскую и греческую речь.

Романские черты, выступающие в столь наглядной форме в росписи Антониева монастыря, почти не дают о себе знать в трех крупнейших русских фресковых циклах XII века: в росписях Спасо-Мирожского монастыря в Пскове (около 1156), церкви св. Георгия в Старой Ладоге (около 1167) и церкви Спаса на Нередице близ Новгорода (1199).

Псковские фрески[191] ясно показывают, что те греческие образцы, которыми пользовались работавшие

здесь мастера, происходили не из Константинополя, а из неизвестной византийской провинции. Уже само расположение фресок, сплошным ковром покрывающих стены и своды, в корне отлично от византийской системы декорации. Евангельские сцены, входящие в состав фриза, не отделяются одна от другой вертикальными членениями, что опять-таки противоречит художественным принципам константинопольских мастеров. В куполе дано необычное для столичных храмов этого времени Вознесение: изображенный в сиянии Христос окружен восемью архангелами и двенадцатью апостолами с Марией, двумя ангелами и Крестителем. В барабане представлены шестнадцать пророков, на парусах евангелисты, в апсиде Деисус, Причащение под двумя видами и два фриза со святителями и диаконами, на восточных столбах Благове-
366 щение и фигуры Спасителя и Божьей матери Молительницы, на сводах и стенах развитой евангельский цикл, в жертвеннике полуфигура Иоанна Предтечи и сцены из его жития, в диаконнике полуфигура архангела Михаила и эпизоды из деяний архангела, в западной части северного нефа сцены из истории апостола Петра, в западной части южного нефа сцены из жизни Иоакима, Анны и Марии, на столбах и на стенах мученики, воины, преподобные и различные святые. Стиль росписи отличается большой оригинальностью. Негреческие лица очерчены тяжелыми линиями. Такими же линиями нанесены белильные свет́а, нередко образующие орнаментальные узоры. Длинные плоские фигуры облачены в одеяния, распадающиеся на однообразные линейные складки. Элементы пейзажа и архитектурные сооружения подвергнуты максимальной геометрической стилизации. Статические композиции имеют в себе что-то угловатое, жесткое и мало ритмичное. Отдельные детали, например лица воинов в сцене Целование Иуды, обнаруживают точки соприкосновения с романскими фресками, где встречаются такие же тяжеловесные формы и аналогичное развертывание фигур по плоскости. Чисто греческая иконография и греческие надписи указывают на участие в исполнении фресок заезжих византийских мастеров, сотрудничавших, как обычно, с местными художниками. Эти мастера занесли в Псков не константинопольскую, а провинциальную традицию. Не исключена возможность, что они были выходцами из Македонии. Их же помощниками являлись не новгородцы, а псковичи, иначе трудно было бы объяснить ряд неповторимо «псковских» признаков в стенописи Спасо-Мирожского монастыря.

Роспись церкви св. Георгия в Старой Ладоге[192], хронологически лежащая между росписями Мирожского монастыря и Нередицы, освещает следующий этап в истории новгородской монументальной живописи. Разрозненные фрагменты со славянскими надписями позволяют восстановить декоративную систему в
368–370 целом. В куполе изображено Вознесение, а в барабане пророки, в апсиде находились Причащение под двумя видами и фриз с фигурами идущих к центру святителей, в южной и северной апсидах представлены полуфигуры архангелов Михаила и Гавриила, на западной стене Страшный суд, в диаконнике Чудо Георгия о змие, в жертвеннике Отвержение даров Иоакима и Анны. По всей церкви разбросаны изображения святых в медальонах и арочных обрамлениях на красных и зеленых фонах. Местонахождение в диаконнике необычной здесь сцены Единоборства Георгия со змием говорит о том, что роспись заключает намек на военное событие. Таковым могла быть лишь безуспешная осада Ладоги шведами в 1164 году. Вскоре после этой даты и воздвигнута церковь, посвященная св. Георгию, которого рассматривали на Руси как покровителя ратного люда. Стиль росписи выдает большую близость к фрескам Нерези (1164) и фрагментам из Ватопеда на Афоне (1197–1198), где имеется та же узорчатая разделка лиц при помощи белых линейных светóв. Но в Старой Ладоге стилизация получила еще бóльшее развитие. Отдельные лица в своей геометрической обобщенности почти граничат с орнаментом. Здесь уже сказывается характерная для древнерусского искусства тенденция перерабатывать органические византийские формы в кристаллические и линейные образования.

Самым поздним памятником новгородской монументальной живописи XII века является роспись Нередицы (1199)[193], погибшая во время второй мировой войны. В сравнении с остальными русскими росписями этого времени фрески Нередицы отличаются более свободной и живописной манерой исполнения. Тонкие графические линии растворяются в широких обобщенных мазках, тяжелые формы создают мощное, монументальное впечатление. В своем целом фрески Нередицы представляют один из крупнейших и наилучше сохранившихся ансамблей средневековья, поражая нас необычным размахом декоративного замысла. В куполе было изображено Вознесение, на парусах евангелисты, в апсиде Богоматерь Оранта, на груди которой помещался медальон с полуфигурой Христа (так называемое Знамение), два фриза с фронтально стоящими святителями и несколько необычный Деисус с Христом-священником, Предтечей и Марией (ошибочно обозначенной в надписи Марфой), в жертвеннике сцены из жизни Иоакима и Анны, в диаконнике житие Иоанна Предтечи. Остальная часть храма была украшена сюжетами из Священного Писания. Новозаветные сцены находились по преимуществу в трансепте, ветхозаветные же отнесены в западный неф. Вместе с композициями помещены ряды святых: ближе к алтарю — преподобные, мученики и святые воины, дальше от алтаря — святые жены. На южной стене изображен отец Александра Невского князь Ярослав Всеволодович с моделью церкви на руках, которую он подносит Иисусу Христу (эта фреска возникла около 1246 года), а на западной стене представлена большая композиция Страшного суда. Ряд архаических черт, как, например, не встречающееся в чисто византийских храмах украшение стен сверху донизу, повторение одних и

тех же сюжетов, загибание композиций за угол стены, обилие архангелов (ср. Каппадокию), а также изображения сирийской легенды о молении Алексия человека Божия нерукотворенному образу Богородицы в Эдессе и питаемого вороном Илии (ср. сербские росписи XIV века и афонские памятники) ясно говорят против константинопольских истоков стиля Нередицы. Русские надписи с типичными новгородизмами, равно как и общий характер исполнения фресок, не оставляют сомнения в их принадлежности местным мастерам, которые создали один из самых своеобразных новгородских ансамблей. Особенно поражала в Нередице мужественная и энергичная манера письма, выразительность лиц, мощный рисунок фигур и смелость цветовых сочетаний. В нередицкой церкви, которую торопились расписать за одно лето, работало около десяти мастеров, исходивших из довольно архаических образцов.

Немало архаических пережитков хранят и древнейшие русские иконы XII–XIII веков[194], раскрытие которых является одной из наиболее блестящих страниц в истории русской археологической науки. Эти иконы представляют особый интерес, так как они бросают косвенный свет на византийскую иконопись Комниновской эпохи. Преобладают большие моленные образá с величавыми фигурами, нередко в человеческий рост. Изображенные на гладких золотых либо серебряных фонах святые даны в торжественных фронтальных позах. Суровые лица обработаны при помощи энергичных линий, подчиненных абстрактному ритму, лишенные моделировки телá скрываются за плоскими, распадающимися на линейные складки одеяниями. В колорите значительную роль играют приглушенные тона, которые потом почти исчезнут с яркой палитры русского художника. Среди синих цветов предпочитается кубовый, среди зеленых—изумрудная ярь. Чисто греческая иконография указывает на то, что прототипы этих русских икон занесены из Византии. Однако они подверглись последовательной русификации, особенно сильно дающей о себе знать во второстепенных фигурах, обычно украшающих поля икон. Здесь русский мастер чувствовал себя менее связанным, прибегая к свободной живописной трактовке. В главных же фигурах он ориентировался на традицию, которая диктовала ему устоявшиеся иконописные формы.

Как теперь выясняется, наиболее крупными центрами по изготовлению икон в XII веке были Новгород и Владимиро-Суздальское княжество. В новгородской иконописи этого времени господствующим являлось византинизирующее направление, к которому принадлежат такие великолепные произведения
371 станковой живописи, как Спас Нерукотворный (с Поклонением кресту на обороте)[195] и Устюжское Благовещение[196] в Третьяковской галерее в Москве и Ангел в Русском музее в Ленинграде[197]. В этих вещах, весьма близких по стилю, очевидно стремление художников к мягкому построению рельефа путем постепенного перехода от света к тени. В правильных пропорциях фигур и в точном рисунке сказывается основательное знание византийских образцов.
Особенно выразительна прекрасная голова Ангела, 373
исполненная редкого благородства. В этом лице своеобразно сочетаются чувственная прелесть с глубокой печалью. Огромные бархатистые глаза ангела по силе эмоционального воздействия могут сравниться лишь с глазами Владимирской Богоматери. Не исключено, что все три новгородские иконы вышли из мастерской «грека Петровича», который, по свидетельству I Новгородской летописи, расписывал в 1196 году церковь Положения ризы и пояса Богородицы в Новгороде. Было бы, однако, неверно связывать византинизирующее направление в новгородской иконописи XII века только с деятельностью этой мастерской. Оно было гораздо более широким течением. Еще во второй четверти XII столетия возникла икона Георгия в рост из Юрьева монастыря в Третьяковской галерее[198]. Хотя лицо скрыто под записью XIV века, мощный силуэт фигуры сохранил первоначальный вид, свидетельствующий о том, что и здесь русский мастер довольно точно следовал византийскому образцу. Из византинизирующего направления вышли и такие превосходные новгородские иконы как Георгий в Успенском соборе Московского Кре-
мля, исполненный, вероятно, в начале 80-х годов XII 372
века[199], сребрфонный Николай Чудотворец в Третьяковской галерее, чей строгий лик являет особую глубину мысли[200], и происходящее из новгородского Десятинного монастыря Успение Богоматери в Третьяковской галерее, где лица апостолов сохранили в особой чистоте греческий тип[201]. Параллельно с этим грекофильским течением в новгородской иконописи развивалось и свое, более самобытное направление, во многом перекликавшееся со смелыми живописными исканиями тех местных художников, которые подвизались в монументальном искусстве. К этому направлению, окрепшему в XIII веке, принадлежит оборот прославленной иконы Знамения от 1169 года, на котором представлены молящиеся перед Христом апостол Петр и мученица Наталия[202]. Фигуры короткие, большеголовые. Манера письма свободная и живописная, напоминающая фресковую технику. Лицо Петра, с энергичными сочными пробелáми, свидетельствует о смягчении византийской строгости и о появлении нового психологического оттенка, эмоционального и задушевного. Здесь уже во многом предвосхищены черты, которые сделаются в дальнейшем характерными для новгородской иконописи.

Вторая крупная иконописная школа XII века сложилась на почве Владимиро-Суздальского княжества, расцвет которого падает на вторую половину XII и первую треть XIII века. И здесь широкое хождение имели византийские образцы, на которые ориентировались местные живописцы. С именем князя Андрея Боголюбского связана икона Богоматери Боголюбской, находящаяся ныне в Суздале и исполненная, по всей вероятности, около 1158 года[203]. Мария представлена стоящей. В одной руке она держит свиток, дру-

гую подняла в молении, обращаясь к Спасу, чья полуфигура изображена в верхнем правом углу. На верхнем поле иконы размещен полуфигурный Деисус. Мы имеем здесь обетный образ, на котором Мария выступает заступницей за род человеческий и за заказчика иконы. Насколько позволяют судить уцелевшие фрагменты старой живописи, Боголюбская икона представляла собой выдающееся произведение искусства, близкое по стилю к иконе Богоматери Владимирской, вывезенной Андреем Боголюбским из Киева во Владимир в 1155 году. С Владимиром связаны и два Деисуса в Третьяковской галерее [204], предназначенные украшать архитравы алтарных преград*, а также монументальная икона Димитрия Солунского в Третьяковской галерее, довольно точно воспроизводящая, как об этом свидетельствует рельеф в Сан Марко, композицию греческого образца[205]. Но последний подвергнут русским мастером радикальной стилистической переработке путем усиления линейных акцентов. По-новому трактован и сам образ Димитрия, в котором как бы воплощен русский воинский идеал. Торжественно восседающая спокойная фигура полна силы, в жесте правой руки, вынимающей меч из ножен, чувствуется огромная внутренняя собранность. По сравнению с этим могучим образом изображения святых на византийских иконах кажутся не только более бесплотными, но и значительно более слабыми.

* См. с. 99

Иной, чем на Руси, была судьба византийского наследия в Италии. В XII и XIII веках итальянцы особенно охотно подражали греческим образцам, дававшим им ту систему правильных пропорций, которая могла быть легко использована для выработки более реалистического стиля. История экспансии византийского искусства в Италии—это история последовательного видоизменения абстрактных византийских форм в сторону усиления реалистических акцентов. Вот почему так опасно строить характеристику византийского искусства на основе памятников, возникших на итальянской почве. Поскольку эти памятники почти всегда включают в себя чисто западные элементы, постольку их следует выделять в самостоятельную группу.

Византийские влияния проникали в XII веке в Италию четырьмя путями: через принадлежавшую норманнам Сицилию, через живших на юге Италии базилианских монахов, через бенедиктинские монастыри и через Адриатическое побережье во главе с Венецией. Наименьший интерес представляет искусство базилианских монахов[206]. Расписанные ими пещеры и капеллы в окрестностях Отранто, Таранто, Матера, Бари, Бриндизи и Лечче относятся к XI–XV векам. Грубой работы фрески хранят в себе множество архаизмов, восходящих к традициям Сирии, Малой Азии и Египта. Манера исполнения выдает ряд точек соприкосновения с росписями Каппадокии. Преобладают отдельные фигуры святых (в том числе и фигуры святых воинов на конях), изображения Деисуса, разрозненные евангельские сцены, никогда, однако, не объединенные, как в Каппадокии, в обширные ансамбли. Бросается в глаза почти полное отсутствие сцен из детства Марии, а также из циклов Воскресения и Страстей. Наряду с греческими надписями встречаются латинские. Это беспомощное монашеское искусство не имело будущего. Затерянное в пещерах анахоретов, оно питалось глубоко провинциальными традициями восточнохристианского мира, которого не коснулись передовые влияния Константинополя. С XIII века греческие формы все чаще уступают место западным, никогда, однако, не сливаясь с ними в нечто целое.

Гораздо значительнее искусство бенедиктинских монахов, чьи монастыри были активными проводниками византийских влияний. С 1058 года, когда вступил в должность аббат Дезидерий, последние проникают в южную Италию особенно широкой волной. В Монтекассино начинается блестящий художественный расцвет. Но было бы неверно переоценивать роль этих византийских влияний. Обычно они наслаивались на местную народную основу, сохранившуюся в Кампании в необычайной чистоте.

Бенедиктинским монастырям, и в первую очередь Монтекассино, приходилось вести сложную политику, лавируя между тремя крупнейшими политическими силами того времени: Византией, германскими императорами и норманнами. Особенно тесными были связи Монтекассино с византийским двором после обратного завоевания южной Италии византийскими полководцами Григорием (876) и Никифором Фокой (885). Греческие императоры неоднократно делали богатые вклады в Монтекассино и наделяли его привилегиями. При аббате Дезидерии (1058–1086), установившем дружественные отношения с норманнами, связи монастыря с Византией не только не ослабли, а усилились. Приступив в 1066 году к грандиозной реконструкции базилики св. Бенедикта, Дезидерий заказал в Константинополе различную церковную утварь, бронзовые двери и выписал византийских мастеров для работы в Монтекассино и для обучения местных монахов различным видам прикладного искусства, в которых применялись мозаика, серебро, бронза, железо, стекло, слоновая кость, алебастр и камень[207]. В первоисточниках ничего не сообщается о живописцах, а упоминаются лишь мастера, изготовлявшие наборные мозаические полы. Такое умолчание вряд ли является случайным, и объяснение ему следует искать в том, что бенедиктинские монастыри не нуждались в византийских живописцах и мозаичистах, поскольку они имели в этой области свои собственные кадры. И фрески Сант Анджело ин Формис, выполненные по заказу Дезидерия, являются аргументом в пользу подобного решения вопроса.

В Сант Анджело ин Формис (1072–1086)[208] нет ничего такого, что указывало бы на знакомство авторов его росписи с образцами столичной живописи. Это искусство, свежее и полнокровное, подкупает своей непосредственностью и грубоватой экспрессией. В

апсиде представлен окруженный символами евангелистов Христос, ниже изображены фигуры трех ангелов, св. Бенедикта и аббата Дезидерия. В боковой апсиде мы видим полуфигуру Богоматери с младенцем Христом между ангелами и трех, из некогда шести, святых. Подобные композиции не встречаются в апсидах греческих храмов. Столь же сильно отличаются от росписей последних фрески корабля и входной стены, изображающие сцены из Ветхого и Нового Завета и Страшный суд. Восточная, в большинстве случаев сирийская, иконография, массивные романские формы, западные, обнаруживающие сходство с оттоновскими миниатюрами, лица, негреческие архитектурные формы — все эти элементы образуют сложный стилистический конгломерат, имеющий мало общего с чисто византийскими памятниками. Если искать аналогии этому оригинальному искусству, то их можно найти лишь в кругу провинциальных и восточнохристианских памятников, таких, например, как фрески крипты Хосиос Лукас[209]. По-видимому, бенедиктинские монастыри в Кампании поддерживали активные связи с византийскими провинциальными монастырями, простонародная культура которых была им ближе, нежели утонченная придворная культура столицы[210]. Известно, например, что три монаха — Иоанн, Теобальд и Линтиус — ушли в конце X века из Монтекассино на Восток: на Синай, Афон и в Иерусалим[211]. В дальнейшем, с 997 по 1010 год, Иоанн был аббатом монастыря Монтекассино под именем Иоанна III, а Теобальд занимал эту же должность между 1022 и 1035 годами.

До недавнего прошлого все исследователи связывали с эпохой Дезидерия фрески атрия Сант Анджело ин Формис, рассматривая их как работу призванных Дезидерием греческих живописцев. Однако реставрация этих фресок показала, что они возникли не ранее последней четверти XII века, когда был перестроен весь портик[212]. В частности, выяснилось, что под фреской с изображением Оранты сохранились фрагменты более старой живописи, которая должна быть современной росписи внутри храма. Таким образом, роспись атрия не имеет никакого отношения к эпохе Дезидерия и стиль росписи говорит против ее датировки XI веком, так что выводы реставраторов вполне совпадают с данными стилистического анализа. Над входным порталом, в люнете, представлена
375 полуфигура архангела Михаила, а ниже помещается заключенная в медальон Мария Оранта, возносимая
374 двумя летящими ангелами. Греческие надписи и чисто греческая, хотя и несколько упрощенная, манера письма позволяют приписывать обе фрески византийскому мастеру, работавшему в последней четверти XII века. На это время указывает несколько мелочная разделка формы и сильная линейная стилизация складок. Не исключена возможность, что автор фресок вышел из той смешанной греко-сицилийской мастерской, которая выполняла мозаики собора в Монреале. Четыре сцены из жизни отшельников Антония и Павла, размещенные на той же западной стене атрия, также входят в группу грекофильских фресок. Они принадлежат, вероятно, помощнику главного мастера, исполнившего роспись над порталом[213].

Мозаики и фрески Кампании лишены стилистического единства, в силу чего не приходится говорить о «бенедиктинском искусстве» как о чем-то целостном. В Кампании существовали различные художественные направления, одни из которых коренились в местных традициях, другие тяготели к Византии. Но даже в пределах византинизирующих течений наблюдается свободное обращение с греческим наследием[214]. Так, например, погибшие мозаики Капуи изображали в апсидах Христа между Петром и Павлом и Богоматерь между теми же апостолами и св. Стефаном и Агатой. Иначе говоря в апсидах были даны композиции западного типа, восходившие к римским традициям. Сохранившиеся мозаики в соборе Капуи (полуфигуры Марии, Иоанна Крестителя и Иоанна евангелиста, начало XII века) и в церкви Санта Мария делла Либера в Аквино (полуфигура Богоматери с младенцем Христом между двумя саркофагами, около 1160) хотя и имитируют греческие образцы, подвергают их одновременно настолько сильной западной переработке, что сразу обнаруживают свою принадлежность местным мастерам. С деятельностью кампанских художников следует связывать и весьма качественные фрески в апсиде церкви Крочефиссо в Кассино, ныне перенесенные в Монтекассино[215]. В конхе представлен восседающий на троне между двумя святыми Христос, ниже идет фриз с тремя медальонами, в которые вписаны полуфигуры Бенедикта, Мавра и Сколастики, цокольная часть имитирует мраморную облицовку. Эти фрески, возникшие уже в XIII веке (около 1208 года, когда папа Иннокентий III освятил алтарь), наглядно показывают, что проникновение византийских влияний в Кампанию было длительным и оно то ослабевало, то усиливалось.

Если иллюстрированные рукописи, вышедшие из школы Монтекассино, полностью относятся к истории итальянского средневекового искусства, то существует группа греческих манускриптов, которая может быть связана с южной Италией и которая неотделима от истории византийской живописи: Athen. 149 (XI век), Vind. theol. gr. 188 (конец XI – начало XII века), Vind. theol. gr. 12 (XII век), Athen. 74 (XII век)[216]. Эти манускрипты интересны в том отношении, что они помогают уточнить истоки византинизирующего искусства южной Италии. Образцы, использованные здесь миниатюристами, происходили не из Константинополя, а из провинции. Таким образом, эти рукописи свидетельствуют о том же, о чем говорит восточная иконография росписей Сант Анджело ин Формис.

Несравненно более чистая византийская струя проникла в Сицилию, превратившуюся под властью норманнов в один из главных форпостов византийского искусства на Западе[217]. Весьма важную роль в разви-

тии местной школы мозаичистов сыграла мастерская, которая участвовала в украшении апсиды собора в Чефалу. Мы уже видели, что эта мастерская состояла из чисто греческих мастеров, призванных из Константинополя. Есть основания думать, что они очень скоро стали пользоваться услугами местных сил, которые пошли к ним в обучение. И эта мастерская была не единственным в Сицилии центром по изготовлению мозаик. Одновременно с ней существовали другие мастерские, где сотрудничество заезжих греческих художников с местными силами протекало аналогичным образом. Так должна была постепенно сложиться сицилийская школа мозаичистов, исполнявшая поступавшие к ней со всех сторон заказы. Несмотря на исключительную близость к византийским образцам, произведения этой школы ни в коем случае не могут рассматриваться как чисто греческие памятники. Они включают в себя ряд местных особенностей, выдавая в целом тенденцию к растворению отвлеченного стиля в более реалистических формах.

Пятое десятилетие XII века, когда шла работа над мозаиками собора в Чефалу, Санта Мария дель Аммиральо и Палатинской капеллы, было временем энергичной экспансии королевства норманнов. Рожер II, возглавлявший антивизантийскую коалицию, мечтал сокрушить восточную империю и основать на берегах Босфора новое латинское королевство. В 1149 году он вел по этому поводу секретные переговоры с гостившим в Сицилии французским королем Людовиком VII[218]. Находясь в зените своего могущества, Рожер всячески стремился уподобиться византийским василевсам. Но, используя греческих мозаичистов и перенимая систему византийской декорации, норманны вносили в последнюю ряд существенных изменений, которые были обусловлены специфическими местными условиями. В частности, норманнские короли, отличавшиеся большой веротерпимостью, никогда не следовали так слепо церковной догме, как это делали византийцы. В их представлении основная задача искусства сводилась не столько к утверждению узко понятого церковного учения, сколько к прославлению светской власти и ее окружению ореолом «ромейского» величия.

Наиболее греческими среди мозаик Сицилии, если не считать мозаик собора в Чефалу и мозаик купола Палатинской капеллы, являются мозаики Санта Мария дель Аммиральо, или так называемой Мартораны, возникшие в 1146–1151 годах[219]. Хотя сама церковь была в основном завершена в 1143 году, ее достройка затянулась до 1146 года, когда были возведены атриум, портик и колокольня. Церковь основана одним из выдающихся военачальников Рожера — Георгием Антиохийским. Уроженец Антиохии, полугрек-полусириец, Георгий после службы у эмира ал-Махди в Тунисии в 1112 году переехал в Палермо, где сделал блестящую карьеру. Возведенную им церковь он посвятил Богоматери. Так как эта церковь является центральнокупольной постройкой, перед мозаичистами не стояла задача приспособить византийскую систему декорации к обычному для сицилийских храмов базиликальному плану. Уже одно это обстоятельство сближает мозаики Мартораны с византийскими ансамблями.

В несохранившейся главной апсиде была представлена Богоматерь, в куполе сидящий на троне Христос
и четыре поклоняющихся ему архангела, в барабане 376
пророки, в тромпах евангелисты, над поддерживающими купол арками Сретение и Благовещение. Арки украшены медальонами со святителями, мучениками, архидиаконами и святыми воинами на серебряных и синих фонах, своды — фигурами апостолов, двух
архангелов и сценами Рождества Христова и Успения. 379
В боковых апсидах представлены Иоаким и Анна. На западной стене перестроенного нарфика размещены вотивные мозаики. Они изображают адмирала Георгия Антиохийца перед Богоматерью и коронуемого
Христом Рожера II, выступающего здесь полновла- 377 378
стным соперником византийских василевсов. Не совсем обычная для греческих храмов композиция купола сохраняет пережитки старого Вознесения: Христос во весь рост, а не поясной Пантократор. Мозаики, хотя они и пострадали от реставрации, отличаются красивым теплым колоритом и выполнены в очень тонкой, изящной манере. Однако рисунок, особенно конечностей и складок, не всегда точен, распластывающиеся на плоскости многофигурные композиции скученны и мало ритмичны, в однообразных плоских лицах отсутствуют типичная для произведений константинопольской школы индивидуальная дифференциация и моделировка. В целом мозаики оставляют такое впечатление, как будто в них сознательно утрирован один из основных элементов византийской живописи XII века — абстрактная, каллиграфически тонкая линия. Это придает им оттенок известной сухости. Здесь работали уже не константинопольские мастера, а художники, для которых греческие образцы стали предметом для подражания. Подвизавшаяся в Марторане мастерская мозаичистов несомненно знала мозаики апсиды собора Чефалу (фигуры апостолов) и трансепта Палатинской капеллы (такие композиции, как Благовещение, Сретение, Рождество Христово). Возможно, эта мастерская обменивалась отдельными мозаичистами с мастерской, участвовавшей в украшении трансепта Палатинской капеллы.

К сожалению, немало пострадали от реставраций и мозаики Палатинской капеллы, обнаруживающие в их древнейшей части стилистическую близость к мозаикам Мартораны. Подобно последней, Палатинская капелла[220] является относительно небольшим
зданием с изящным и даже интимным интерьером. 380
Стены облицованы белым мрамором с мозаической инкрустацией, пол выложен из цветных камней, расположенных в виде геометрического узора. Богатейший резной деревянный потолок с нависающими сталактитами украшен темперной росписью чисто арабского типа. Мозаики покрывают купол, барабан,

арки и верхнюю часть стен. Капелла образует редкий по сохранности ансамбль, немного пряный, что объясняется перенасыщенностью золотом, но крайне декоративный и импозантный. Это небольшое магическое пространство, соединяющее в себе самым прихотливым образом черты византийского и арабского стиля, как бы оживает при свете свечей, играющих бесчисленными рефлексами на золоте мозаик, которое контрастирует с таинственным полумраком сталактитового потолка.

Палатинская капелла сооружена королем Рожером II между 1132 и 1140 годами. Это была придворная церковь, и поэтому ей придавалось особое значение. Вряд ли можно сомневаться, что программа росписи разработана самим Рожером и его советниками. Украшение капеллы началось с алтарной части, а мозаики купола и барабана, кроме позже добавленных полуфигур пророков, были завершены в 1143 году (греческая надпись в основании барабана, выполненная в технике мозаики, упоминает этот год). Так как церковь посвящена особо почитавшемуся у норманнов апостолу Петру, есть основания думать, что первоначально в главной апсиде, позднее переделанной[221], находилось его большое изображение. В конхах боковых апсид представлены полуфигуры апостолов Андрея и Павла. Хотя первая из них новая, многое говорит за то, что аналогичная полуфигура украшала северную апсиду с самого начала. Мозаики купола и барабана являются наиболее «греческой» частью декоративного ансамбля Палатинской капеллы. Они освещают самый ранний этап развития работавшей здесь мастерской, которая привлекала с годами все бóльшее количество местных сил.

Так как Ромуальд Салернский утверждает в своей Chronicon sive annales, что наследник Рожера II Вильгельм I украсил Палатинскую капеллу мозаиками[222], мы имеем тем самым документальное подтверждение разновременности мозаик капеллы. Обычно считалось, что сопровождаемые греческими надписями мозаики алтарной части относятся к эпохе Рожера II (до 1154 года), а сопровождаемые латинскими надписями мозаики среднего и боковых нефов к эпохе Вильгельма I (1154–1166). Однако проф. О. Демус высказал предположение, что Пантократор в конхе центральной апсиды, фигура Одигитрии над северной апсидой и другие мозаики возникли при Вильгельме I. По мнению О. Демуса, первоначальный план декорации капеллы, разработанный при Рожере II, подвергся при Вильгельме I пересмотру из-за необходимости ориентировать мозаики трансепта на королевскую ложу, устроенную на северной стене трансепта. Учитывая эту «династическую ось», мозаичисты будто бы внесли ряд существенных коррективов в систему декорации трансепта, чтобы облегчить королевской семье, пребывавшей в ложе во время богослужения, возможность хорошо видеть сюжеты, важные для понимания литургии.

Эта гипотеза О. Демуса была подвергнута вполне обоснованной критике Э. Китцингером, который справедливо полагает, что королевская ложа с самого начала находилась на северной стене трансепта и что следовательно уже при Рожере II на нее была ориентирована вся система декорации трансепта. И действительно, если принять эту точку зрения, мозаики апсид и трансепта приобретут внутреннюю стройность, не оставляющую места для каких-либо сомнений относительно существования тщательно продуманной иконографической и композиционной программы, которой мозаичисты должны были точно придерживаться.

Согласно этой программе, в апсидах находились изображения трех апостолов, купол был украшен
полуфигурой Пантократора и архангелами, барабан 381
фигурами пророков и Предтечи, а тромпы фигурами евангелистов. Отсутствовавшее в центральной апсиде изображение Богоматери компенсировалось фигурой стоящей Одигитрии, помещенной над северной апсидой и несколько сдвинутой вправо, чтобы ее лучше видеть из королевской ложи. На последнюю ориентированы и двенадцать сцен праздничного цикла, размещенные над подпружными арками, на северном и южном сводах и на северной и южной стенах трансепта. На южной стене, которая возвышается против королевской ложи, мозаичисты расположили те сцены евангельского цикла, которые в символической форме прославляли королевскую власть и ее могущество. Это Бегство в Египет, Преображение и
Вход в Иерусалим. Первая и третья сцены восходят к 382
позднеантичной императорской иконографии adventus. В них Христос прославляется как триумфирующий властитель мира, торжественно вступающий в город, из ворот которого выходит приветствующая его толпа народа либо женская фигура, в аллегорической форме представляющая natio[223]. Идея триумфа очевидна и в сцене Преображения, которая находится в центре стены. Четыре луча подходят к четырем окнам, свет которых как бы подхватывает исходящий от Христа нереальный свет. И здесь Христос выступает триумфатором, в ореоле царственного величия и блеска. На южной стене представлены еще фигуры двух святых, особо почитавшихся во Франции: первого парижского епископа Дионисия и знаменитого епископа турского Мартина. Они рассматривались как покровители французского короля и французской армии. Их изображения на южной стене, находящейся против королевской ложи, Э. Китцингер трактует как дань уважения со стороны Рожера своему союзнику — французскому королю Людовику VII, посетившему Сицилию в 1149 году. На королевскую ложу были ориентированы также изображения святых воинов Феодора Тирона, Димитрия, Нестора и Меркурия и популярнейшего у норманнов Николая Чудотворца, размещенные на внешней стороне северной подпружной арки. Таким образом мозаики трансепта создавались на основе определенного принципа: с учетом точки зрения короля, находившегося в ложе. Подобное расположение сюжетов было бы немыслимо в византийском храме. Как ни велико было

значение василевса, он все же не мог подчинить своим династическим интересам систему церковной росписи. Для этого религиозная догма в Византии была слишком сильна. А норманнские короли, эти смелые корсары, не имевшие за своей спиной длительной традиции, не побоялись отступить от обычной системы византийской росписи и внести в нее ряд таких изменений, благодаря которым она стала служить иной цели — прославлению не столько царя небесного, сколько царя земного.

Мозаики трансепта должны были быть выполнены между 1143 и 1150 годами. Здесь работали, если отправляться от мозаик купола, уже другие мастера. Они знали мозаики апсиды собора в Чефалу, но все, что там было чисто греческим, становится в их руках своеобразным вариантом византийского стиля, отмеченным едва приметной печатью упрощения. Как и в Марторане, здесь преобладает каллиграфически тонкая линия, особенно явственно выступающая в обработке лиц. Складки одеяний нередко образуют совершенно орнаментальные узоры, растворяющие в себе округлость скрывающегося за ними тела. Элементы ландшафта и архитектурных кулис в такой мере подчинены плоскости, что утратили всякий намек на объем. Это формально отточенное искусство, обнаруживающее несомненное воздействие книжной иллюстрации, подкупает зрелостью художественного языка, но в то же время ему присущ оттенок известной стереотипности.

Дальнейший отход от византийского понимания формы наблюдается в мозаиках центрального и боковых нефов, возникших уже при Вильгельме I (1154–1166). Сама система декорации здесь невизантийская, поскольку в центральном корабле представлены сцены из Ветхого Завета, а в боковых нефах сцены из жизни апостолов Петра и Павла. Такого распределения сюжетов мы не найдем в греческих храмах. Бросается в глаза и появление на столбах изображений западных святых: Катальда, Августина и других. Движения стали более свободными, лица, например в сцене Грехопадения, выражают душевные аффекты, одеяния падают более естественными складками, давая возможность почувствовать формы тела, элементы архитектурного пейзажа получают необычное для византийской живописи XII века развитие, деревья трактуются в духе геральдических мотивов, которые так типичны для орнаментики ислама. В том, как отдельные композиции, например Опьянение Ноя или Единоборство Иакова с ангелом, распластаны по плоскости, сказывается воздействие романской миниатюры. Наиболее талантливыми среди работавших здесь мозаичистов, многие из которых являлись уже выучениками греков, были мастера, исполнившие сцены из жизни Петра и Павла. Они достигают большой монументальности и психологической выразительности, их фигуры отмечены печатью тонкого аристократизма. Как в мозаиках центрального корабля, так и в мозаиках боковых нефов намечается, правда в едва уловимой форме, начало того процесса, который приведет позднее к сложению maniera bizantina, представляющей сплав из византийских, восточных и западных элементов.

Дальнейшее развитие сицилийского искусства нетрудно проследить в мозаиках собора Монреале, исполненных при Вильгельме II и Танкреде (около 1180–1194)[224]. Большое, холодное, бездушное пространство базилики перенасыщено мозаиками, которые образуют тяжелый, свидетельствующий о несколько варварских вкусах ансамбль. В Византии мозаиками украшали только своды и верхние части стен. А в Монреале мозаики занимают примерно две трети поверхности стен, и кажется, что последние не в состоянии выдержать такой декоративной нагрузки. Композиционные принципы, которым подчиняется распределение мозаик, тоже отличаются от системы декорации чисто греческих храмов. Так, например, фриз с апостолами, в центре которого изображена Богоматерь с архангелами, заполняет среднюю часть апсиды и дважды загибается за углы, переходя на лицевые стороны восточной арки и на прилегающие к ней стены. В Византии каждая композиция представляла замкнутое целое, подчиненное основным архитектурным линиям строения, а здесь мозаики развертываются наподобие ковра, сплошь затягивая монументальные плоскости. По своему масштабу ветхозаветные и евангельские сцены слишком малы для столь огромного интерьера; к тому же, размещенные на большой высоте, они плохо читаются. Это приводит к нарушению равновесия между декоративной системой и архитектурой, которым так дорожили византийские мастера.

В конхе апсиды изображен обычный для Сицилии Пантократор. Ниже расположен фриз с сидящей на троне Богоматерью с младенцем Христом между архангелами и апостолами, еще ниже фриз со стоящими святителями, среди которых преобладают 383
западные святые. На своде вимы представлена Этимасия, окруженная архангелами и серафимами, по сторонам триумфальной арки Благовещение, в боковых апсидах и капеллах апостолы Петр и Павел и сцены из их житий. На стенах пресбитерия помещены две вотивные мозаики: Вильгельм II подносит построенный им собор Богоматери и Вильгельм II коронуется Христом. На стенах трансепта и боковых нефов развертывается обширный евангельский цикл, а над арками среднего нефа расположены многочисленные сцены из Ветхого Завета. Стиль мозаик выдает стере- 384 385
отипный, эпигонский характер, в силу чего нет оснований приписывать мозаики новой греческой артели, якобы выписанной Вильгельмом II из Византии (точка зрения О. Демуса, разделяемая также Э. Китцингером). Если здесь и работали отдельные греческие мастера, то они уже давно осели в Сицилии и часть из них принимала участие в выполнении мозаик продольных нефов Палатинской капеллы. Доминирующие латинские надписи не оставляют сомнения, что наряду с греками в Монреале активно подвизались их сицилийские выученики, позволявшие себе довольно

свободные отступления от греческих образцов. Прежде всего меняется колорит, приобретающий вялый, мутноватый оттенок. Предпочтение отдается сероватым и коричневатым тонам, а синие и зеленые цвета немало утрачивают в своей интенсивности. В отдельных композициях появляются необычные для Византии жанровые черты, усложнившиеся архитектурные сооружения принимают вполне реальные формы: некоторые из этих зданий трактуются с соблюдением элементарных правил перспективы. Одеяния распадаются на мелкие складки, хотя и подвергнутые линейной стилизации, но все же, как правило, способствующие выявлению округлости тела. Движения становятся более естественными и непринужденными, лица нередко отражают душевные волнения. Короче говоря, наблюдается постепенное растворение отвлеченного византийского стиля в том пробуждающемся реалистическом мировоззрении, которое, прежде чем получить четкое выражение в творчестве Джотто, облекается с конца XII и на протяжении XIII века в ряд глубоко компромиссных форм maniera bizantina[225].

Сложившаяся на почве Сицилии местная школа мозаичистов во главе с греческими колонистами продолжала, как это мы увидим дальше, создавать византинизирующие памятники и в XIII–XIV веках. Школа эта пользовалась широкой известностью в Италии, о чем, в частности, свидетельствует мозаика в монастыре Гроттаферрата, изображающая Сошествие св.
386 Духа[226]. Сопровождаемая греческими надписями, мозаика выдает настолько большое сходство с мозаиками Монреале, что очевидна ее принадлежность сицилийским мастерам. Она, вероятно, исполнена в последней четверти XII века, так как мелкие, затейливо извивающиеся складки одеяний апостолов находят себе ближайшие параллели в Монреале (ср. особенно сидящих ангелов в сцене Лот с ангелами). С работавшей в Монреале мастерской связаны также мозаики боковой апсиды собора в Салерно[227] и фрагменты мозаик, изображающие Иннокентия III, Ecclesia Romana и сидящего на дереве феникса в капелле Конти в Поли и в Музее Баракко в Риме, которые некогда украшали реставрированную при Иннокентии III (1198–1216) апсиду собора св. Петра в Риме[228]. Отголоски сицилийского искусства дают о себе знать также в далекой Англии (винчестерская школа), в Германии (Регенсбург) и в Страсбурге[229].

Что Сицилия действительно была рассадником византинизирующего искусства, и притом в его наиболее чистой форме, об этом наглядно говорят сицилийские иллюстрированные рукописи, впервые выделенные Х. Бухталем [230]. Эти рукописи вышли из скриптория, находившегося при мессинском соборе и пользовавшегося покровительством архиепископа Ричарда Палмера. Большинство из них попало в Национальную библиотеку в Мадриде. Наиболее интересным является выполненный вскоре после 1182 года Молитвенник (cod. 52), имеющий две лицевые миниатюры: сидящую на троне Богоматерь с младенцем в типе Елеусы и Распятие. Эти миниатюры, близкие по стилю к мозаикам Монреале, явно восходят к греческим образцам второй половины XII века. Но в трактовке складок, подвергнутых несколько преувеличенной линейной стилизации, чувствуются определенные точки соприкосновения с романской миниатюрой, что указывает на руку западного мастера. В более поздних сицилийских рукописях западные черты получают преобладание над византийскими—процесс, уже известный нам на примере сицилийских мозаик, где он, однако, протекал гораздо медленнее.

Наряду с сицилийской школой мозаичистов другим крупным художественным центром, через который византийские формы просачивались в Италию, была адриатическая школа во главе с Венецией[231]. Мы, к сожалению, лишены возможности восстановить столь же четко, как в Сицилии, исходную точку развития этой школы. В Сицилии таковой были принадлежащие столичным мастерам мозаики Чефалу и купола Палатинской капеллы, в адриатическом же районе ею являются фрагментарные мозаики Архиепископского музея в Равенне, уже включающие в себя ряд чисто западных элементов[232]. Данные фрагменты происходят из собора (так называемой базилики Урсиана), где они украшали апсиду. Композиция конхи состояла из трех различных эпизодов, относящихся к Воскресению. На стене между окнами были изображены Богоматерь Оранта, Иоанн Креститель, святые Барбациан и Урсицин и две сцены из жизни св. Аполлинария. Под этими фигурами развертывался длинный святительский фриз. Над апсидой было представлено Вознесение. Невизантийский характер этой декоративной системы, точно датируемой на основании надписи 1112 годом, сразу бросается в глаза. Возможно, Сошествие во ад восходило к мозаике храма св. Гроба в Иерусалиме, исполненной в середине XI века по повелению Константина Мономаха. Как бы то ни было, схема росписи остается западной. Много западных черт выдает также стиль сохранившихся фрагментов: фигура Оранты, головы
апостолов Петра и Фомы, полуфигуры Барбациана и 387
Урсицина. Около Марии видна латинская надпись SCA MARIA, ее одеяние имеет не встречающийся в византийских мозаиках орнаментальный борт, столь же необычны для Византии белый шарф, трактовка ниспадающего с головы в виде параллельных складок мафория и занавес. Против приписывания мозаики чисто греческому мастеру говорит и несколько утрированная линейная стилизация лиц. Типы обнаруживают еще преемственную связь с памятниками XI века, поскольку в них отсутствуют ярко выраженные «комниновские» черты. Соблазнительно усматривать в этих мозаиках одно из последних ответвлений равеннской школы. Но для такой постановки вопроса у нас нет достаточно данных. В уцелевших фрагментах, очень красивых по цвету и весьма качественных по выполнению, так много греческого, что было бы трудно полностью отрывать их от византийской художественной культуры. Здесь работали, возможно,

местные мастера, которые хорошо знали образцы византийской живописи начала XII века и которые испытали на себе прямое воздействие византийского искусства.

Равеннские мозаики примечательны в том отношении, что они освещают стиль раннего XII века, крайне скупо представленного в Сан Марко, большинство мозаик которого относится, как мы будем еще иметь случай убедиться, ко второй половине XII–началу XIII века. В первой половине XII века возникли также мозаики апсиды капеллы Santissimo Sacramento собора в Триесте, вышедшие из той же школы, как и мозаики равеннского собора[233]. В конхе изображены сидящая на троне Богоматерь с младенцем Христом и два архангела. Ниже расположен фриз
388 с двенадцатью апостолами. Трактовка выдает явное сходство с равеннскими фрагментами. Мы встречаем здесь ту же линейную стилизацию, те же не совсем греческие типы лиц. Общий характер стиля тяготеет к XI веку, находя себе ряд аналогий в мозаиках Дафни и Михайловской церкви в Киеве.

Вероятно, мастера этой же школы работали в соборе на острове Торчелло[234], где ими была украшена апсида диаконника, чьи мозаики составляют самую раннюю часть обширного декоративного ансамбля. В конхе апсиды представлен Христос на троне между двумя архангелами. Ниже изображено четверо стоя-
389 щих святых: Григорий, Мартин, Амвросий и Августин. На своде перед апсидой мы видим четырех ангелов, поддерживающих медальон с Агнцем. Спокойные формы, лишенные типичной для венецианских мозаик конца XII века напряженности, указывают еще на первую половину XII века. В пользу этой сравнительно ранней датировки говорит также сходство деталей с мозаиками Триеста (орнамент обрамлений, аналогичный трон, похожие кустики между фигурами святых, близкая трактовка лиц). В сравнении с мозаиками базилики Урсиана и Триеста наблюдается дальнейшая романизация формы. Крупные черты лиц четырех святых и складки их одеяний обнаруживают чисто западный характер.

Почти одновременно с мозаиками диаконника в главной апсиде исполнены фигуры двенадцати апостолов, принадлежащие другому мастеру. Короткие, приземистые пропорции, неподвижные фронтальные позы, жесткие складки одеяний хранят в себе архаические отголоски провинциального искусства (невольно напрашивается сравнение с мозаиками нарфика Хосиос Лукас). Иной стиль выдают мозаики конхи (стоящая Одигитрия), триумфальной арки (Благовещение) и входной стены (Страшный суд). Здесь уже явно чувствуется связь с мозаиками Сан Марко, откуда можно заключить, что данная часть декорации принадлежит мастерам из Венеции. Монy-
390–393 ментальная композиция Страшного суда, исполненная в конце XII–начале XIII века, представляет немалый иконографический интерес, но как художественный памятник она производит неприятное впечатление. Тяжелые, сильно романизированные формы весьма далеки от византийских прототипов, подчеркнуто линейная трактовка граничит со схематизмом, в стандартных, однообразных лицах отсутствует столь присущая византийским памятникам глубина и сосредоточенность выражения, одеяния ниспадают грубыми складками, фигуры различных масштабов варварским образом сопоставлены в пределах одного фриза. Во всех этих приемах дает о себе знать участие западных мастеров, получивших художественное воспитание в греческих мастерских. Одним
из таких мастеров была также исполнена эффектная 394
мозаика апсиды Санти Мария э Донато на острове Мурано[235], изображающая стоящую Богоматерь, чья фигура обнаруживает большое стилистическое сходство с мозаикой конхи собора Торчелло.

Когда после этих памятников мы переходим к мозаикам Сан Марко[236], то сразу бросается в глаза их более позднее возникновение. Во всяком случае, в Сан Марко мы находим относительно мало мозаик, которые стояли бы на уровне стиля мозаик Равенны и Триеста.

Если старые исследователи, например О. Далтон, Г. Милле, Ш. Диль и Г. Гомбози, относили древнейшие из мозаик Сан Марко к последней четверти XI века (1071–1096), то теперь выясняется ошибочность столь ранней датировки. Как доказал Л. Марангони, церковь св. Марка долгое время была лишена мозаического убранства. Единственным украшением интерьера являлись исполненные из обожженного кирпича членения стен: карнизы, пилястры, полуколонны, ниши. В интерьере могли находиться лишь отдельные мозаические композиции, в частности то Распятие, фрагменты которого были открыты Ф. Форлати. Свободный живописный стиль этих фрагментов указывает еще на XI век и на работу греческого мастера. Первоначальное скупое оформление интерьера Сан Марко не должно нас удивлять. Известно, например, что собор св. Софии в Новгороде был заложен в 1045 году, а расписан только в 1108-м. До этого времени его украшали разрозненные фрески, не составлявшие единой системы. По-видимому, аналогичная картина наблюдалась и в соборе Сан Марко. Лишь в 1158 году была начата облицовка стен мрамором, как об этом свидетельствует надпись на цоколе стены, обращенной к Дворцу дожей. Работы возглавлял мастер Петр, и до начала этих работ число мозаик в Сан Марко было крайне невелико. Вереница дат указывает на оживленную деятельность мозаичистов именно во второй половине XII столетия и в XIII веке. Так, например, имена греческих художников упоминаются в венецианских документах от 1143 и 1153 годов. В сцене Нахождение тела св. Марка на западной стене южного трансепта изображены шесть советников, чьи должности введены лишь в 1173 году, и три прокуратора, подвизавшиеся только между 1260/61 и 1265/67 годами (до этого времени было два прокуратора, позднее—не менее четырех). Открытая в штукатурке свода так называемой Volta del Patriarca

монета относится к эпохе дожа Энрико Дандоло (1192–1205). В 1218 году папа Гонорий III обращается к дожу с просьбой прислать мозаичистов для украшения Сан Паоло фуори ле Мура, в 1302 году с такой же просьбой к Венецианской республике адресуются флорентийцы. Среди изображений святых, украшающих стены Сан Марко, имеется Павел-мученик, чьи останки были перевезены из монастыря Пантепопты в Константинополе в венецианскую церковь Сан Джорджо в 1222 году. В нарфике встречаются св. Доминик и Петр-мученик, канонизированные в 1234 и 1253 годах. Наконец, мозаика фасада Перенесение тела св. Марка довольно точно датируется третьей четвертью XIII века. Все эти факты ясно показывают, что основная работа над украшением интерьера Сан Марко шла в течение второй половины XII и всего XIII века. К сожалению, неоднократно предпринимавшиеся грубейшие реставрации настолько исказили первоначальный облик многих мозаик, что это крайне затрудняет возможность точно определить время исполнения отдельных частей ансамбля.

Самыми ранними мозаиками Сан Марко, если не считать вышеупомянутых фрагментов Распятия, являются мозаики в нишах по сторонам от главного входа из нарфика в кафоликон. Это фигуры Марии и двенадцати апостолов. Стиль изображений, еще лишенный типичной для позднейшего времени перенапряженности, но уже отличающийся подчеркнутой линейностью, указывает на начало XII века. В архаических формах чувствуются отголоски провинциального монастырского искусства, классическим памятником которого являются мозаики Хосиос Лукас. К несколько более позднему времени, первой трети XII века, относятся мозаики чисто византийского характера и высокого качества в центральной апсиде. Это
395 изображения Николая, Петра, Марка и Ермагора,
отделенные друг от друга окнами (фигура Христа на троне в конхе исполнена в 1506 году, ранее на этом месте была фигура Пантократора, как в Чефалу). Здесь мы соприкасаемся с тем этапом в развитии стиля мозаик адриатического круга, который представлен также фрагментами из базилики Урсиана и мозаиками собора в Триесте. По-видимому, декоративное убранство Сан Марко долгое время ограничивалось этими мозаиками апсиды и портала, а также другими отдельными мозаическими композициями в интерьере собора. На протяжении второй половины XII века зародился план расширения первоначальной мозаической декорации. Осуществление плана началось в 60–70-х годах. К последней четверти XII века работы развернулись полным ходом. В это время были исполнены Сошествие св. Духа в западном куполе (с ангелами на парусах), сцены из жизни Иоанна евангелиста в северном куполе, сцены из жизни Христа на южном своде (Искушение, Вход в Иерусалим, Омовение ног, Тайная вечеря) и под ними фигуры пророков. Здесь уже дает о себе знать несколько утрированная трактовка формы, сказывающаяся в чрезмерном усилении пластических акцентов, которые не охватывают фигуру в целом, а локализируются в отдельных ее частях. На рубеже XII и XIII веков возникли мозаики восточного купола (Христос Еммануил, символы евангелистов на парусах) и центрального купола (Вознесение с персонификациями добродетелей и блаженств между окнами, евангелисты на парусах), а также сцены из жизни Христа на западном своде (Целование Иуды, Се Человек, Распятие, Сошествие во ад, Явление Христа Марии Магдалине, Уверение Фомы) и сцены из жизни апостолов на своде и стене к югу от западного
купола, украшенного Вознесением. В этой группе 397
мозаик, с их сильнейшей линейной стилизацией, четко проступают романские черты. Тонкая светотеневая и красочная лепка византийских росписей уступила здесь место жесткой линейной разделке плоскости, складки одеяний орнаментализируются, все формы оплощаются. Этот линейно-плоскостный стиль, особенно ярко представленный сценой Уверение Фомы, типичен для мозаик раннего XIII века, расположенных в трансепте и на галерее хор (сцены из детства Христа, история Марии и Иосифа, сцены из жизни Петра, Марка и Климента, четыре Чуда Христа, Христос и самарянка, Призвание Закхея). Мозаики трансепта и на галерее хор, где западные черты получают решительное преобладание над византийскими, не могли быть исполнены позже второго десятилетия XIII века, так как одна из наиболее развитых по стилю композиций (Моление о чаше на
южной стене западного рукава) выдает ближайшее 396
сходство с мозаическими фрагментами из Сан Паоло фуори ле Мура, входившими в состав росписи от 1218 года, которая была исполнена мастерами, призванными из Венеции (ср. особенно головы Петра)[237]. К XIII веку, когда, вероятно, возник план дальнейшего расширения декоративного убранства, относятся мозаики нарфика и некоторые из наиболее поздних мозаик кафоликона, к XIV веку—мозаики крещальни и капеллы Сан Исидоро.

Венецианские мозаики XII и раннего XIII века* отличаются большой разностильностью. Нередко трактуемые как типичный образец византийского стиля, они представляют в действительности оригинальный сплав из византийских и западных элементов, причем последние получают решительное преобладание. Вот почему так опасно пользоваться мозаиками Сан Марко в качестве материала для характеристики византийской живописи. То, что мы находим в Сан Марко, является скорее романским вариантом византийского искусства, нежели его прямым ответвлением. Сама система декорации в силу своей сложности и чрезмерной насыщенности многообразными, лишенными внутренней связи сюжетами имеет мало общего с росписями византийских церквей, которые, как правило, подчинены одной ведущей идее и отличаются стройностью и обозримостью. Интерьер Сан Марко перегружен мозаиками, что говорит об иных, в основе своей варварских, вкусах. Отдельные сцены не образуют замкнутых, самодовлеющих компози-

* О мозаиках XIII и XIV веков см. с. 149–150, 186

ций, а входят в состав фриза, тянущегося в виде непрерывной ленты. В ряде сцен отсутствует линия почвы и фигуры как бы парят в пространстве, будучи разбросанными на золотом фоне подобно орнаментальным мотивам. Эти композиционные принципы диаметрально противоположны строгой архитектонике константинопольской живописи. Не менее сильно отличается от последней трактовка фигур. Полные чисто романской экспрессии, они поражают своей подчеркнутой плоскостностью и угловатостью жестов, невольно вызывающих в памяти образы ломбардского искусства. Грубоватые, мало выразительные лица обработаны тяжелыми линиями, одеяния распадаются на жесткие, уподобляющиеся геометрическим узорам складки, движения полны аффектации и напряженности. В особенно резких поворотах чувствуется влияние пробуждающейся готики (например, аллегорические фигуры добродетелей в центральном куполе). Свет и тень сопоставлены без всяких промежуточных переходов, благодаря чему линейный элемент, и без того слишком сильный в черных и коричнево-красных контурах, оказывается подчеркнутым в еще большей степени. Стилизация ландшафта облекается в настолько гротескные формы, что он порою совершенно утрачивает свою органическую структуру. Колорит, в котором преобладают тяжелые зеленые, коричневато-красные, серовато-белые, глухие фиолетовые и темно-синие тона, носит сумрачный оттенок, где нет ничего общего с сияющими красками греческой палитры. Рядом со смальтой широко применяется мрамор. В целом стиль мозаик Сан Марко обнаруживает явный и сознательный отход от византийской традиции. Это искусство включает в себя настолько много западных романских черт, что его приходится рассматривать уже как новое качество.

Нет никаких сомнений, что художники, исполнявшие мозаики Сан Марко, не были чисто греческими мастерами. По-видимому, они давно оторвались от Византии и образовали на венецианской почве колонию, из которой выходило одно поколение мозаичистов за другим. Эта греческая колония вбирала все больше и больше местных сил, влиявших на греков в направлении усиленной романизации их искусства. О. Демус не без основания предполагает, что работавшие в Сан Марко мозаичисты входили в состав четырех мастерских, действовавших одновременно. Этим он объясняет отсутствие общего плана и разностильность мозаик. Первая мастерская выполнила, по мнению О. Демуса, мозаики восточного купола (кроме трех фигур), мозаики апсиды и отдельные фигуры в пресбитерии. Вторая мастерская украсила центральный купол (с Вознесением и евангелистами в пандативах), его западный свод (со сценами Страстей и Воскресением) и свод юго-западного бокового корабля. Третья мастерская подвизалась в западном куполе (с Сошествием св. Духа), в северном куполе (со сценами из жизни евангелиста Иоанна) и на южном своде главного купола. Наконец четвертая мастерская, в которой преобладали местные силы, работала на галерее хор (сцены из жизни Петра и Марка) и в южном куполе (фигуры святых), а также выполнила большое число сцен с изображениями чудес в трансепте и фигуры отдельных святых в аркадах и на опирающихся на столбы сводах. Такое распределение работ между отдельными мастерскими не могло, естественно, способствовать достижению единого художественного эффекта и, кроме того, стимулировало более свободное обращение с византийскими формами. В адриатическом районе процесс романизации должен был начаться очень рано, поскольку уже мозаики Равенны и Триеста имеют немало западных черт. Этим адриатическая школа резко отличается от сицилийской, сохранившей в несравненно более чистой форме преемственную связь с Византией. К тому же есть основания думать, что адриатическая школа получала главные импульсы не только из Константинополя, но также из провинциальных областей. Об этом свидетельствует жесткий, линейный, примитивный стиль, а равным образом и иконография венецианских мозаик, насыщенная, как это правильно подметил Г. Милле, множеством восточных, сиро-палестинских мотивов.

О связи адриатического района с провинциальными традициями говорят и романские в своей основе фрески крипты собора в Аквилее, возникшие во второй половине XII века[238]. Здесь изображены Распятие, Снятие со креста, Оплакивание, Успение, сцены из жизни Ермагора и Фортуната и отдельные фигуры святых. Все фрески выполнены под сильным византийским влиянием, исходной точкой которого был, однако, не Константинополь, а провинция, та самая провинция, которая поставляла образцы и для мастеров, работавших в Нередице,чья роспись обнаруживает немалое сходство с фресками Аквилеи.

Как уже было отмечено в предшествующей главе, византийское искусство не играло большой роли на Западе в XI веке[239]. Романский Запад не был подготовлен для его органического усвоения, оно оставалось чуждым его художественному мировоззрению. Поэтому он питался несравненно более близкими ему восточнохристианскими традициями, насыщенными живыми пережитками сиро-палестинского искусства. Лишь со второго десятилетия XII века, в связи с пробуждением готического натурализма, византийские образцы становятся действенным фактором в развитии западной живописи и скульптуры. К ним обращаются как к достойной подражания системе правильных пропорций, способствовавшей замене тяжелых и аморфных романских форм более легкими и дифференцированными формами готического стиля. Во Франции, остававшейся наименее чувствительной к византийским влияниям, последние дают о себе знать главным образом в иконографии, о чем свидетельствуют такие памятники как витражи Шартра, Мана и фрески Лиже в Эндр э Луар, где Преображение, Целование Иуды, Снятие со креста и Сошествие во ад скомпонованы по греческим образцам[240].

Но и в плоскости стиля византийские влияния сказываются в передовой группе росписей и миниатюр, связанных со школами Клюни, Сито и Валансьена (скрипторий св. Аманда), а также в ряде скульптур Шартра.

Несравненно значительнее роль этих влияний в английской миниатюре[241]. Они совершенно преображают местный стиль, принимающий со второй половины XII века более строгие формы. Уточняется система пропорций, улучшается моделировка, одеяния падают более спокойными и строгими складками, постепенно ликвидируются последние пережитки манерного, орнаментального стиля первой половины XII века. Ярким примером этого византинизирующего искусства являются Псалтирь в Британском музее (Royal Ms. 2A, XXII), написанная для Вестминстерского аббатства, и фреска в соборе Кентербери с изображением апостола Павла на острове Мальта (Мелита)[242].

Но нигде, если не считать Италии, византийским влияниям не суждено было сыграть на Западе такую значительную роль, как в Германии[243]. С конца XII века они становятся ведущей компонентой стиля, достигая особой силы в XIII веке. Центром их распространения был Зальцбург, из школы которого вышел Лекционарий монастыря св. Эрентруды в Мюнхене (Clm. 15902), чьи миниатюры обнаруживают хорошее знание византийских образцов. Византийские черты, наиболее явственные в искусстве юго-восточной Германии, дают о себе знать и в ряде памятников, возникших на почве юго-западной части страны, о чем особенно наглядно говорит знаменитый Hortus deliciarum[244], где находилось изображение Страшного суда, точно передававшее византийский прототип. Как обычно, византийские влияния и в немецкой миниатюре способствовали растворению орнаментального, нередко полного динамической напряженности стиля в более строгой и сдержанной системе пропорций, базирующейся на нормативных художественных канонах. Здесь лишний раз выступает значение Византии как хранительницы великих традиций эллинистического искусства, которые она сознательно противопоставляет безудержной фантастике романского художественного мира.

VIII
ТРИНАДЦАТЫЙ ВЕК

В истории византийской живописи XIII век представляет одну из наиболее интересных эпох. В отличие от Н. П. Кондакова, который рассматривал данную эпоху как время застоя и упадка, мы склонны теперь благодаря открытиям последних десятилетий дать ей совершенно иную оценку. Именно в XIII веке зародился и сложился в основных чертах палеологовский стиль, который до недавнего прошлого связывали исключительно с XIV веком. Поскольку мозаики Кахрие джами — центральный памятник палеологовского искусства — возникли около 1316 года, одна эта дата могла бы служить решающим аргументом в пользу того, что новый стиль восходит своими корнями к XIII веку. Сербские росписи, являющиеся наряду с некоторыми иконами и миниатюрами главным источником для характеристики живописи XIII века, окончательно подтвердили правильность этой гипотезы. Вот почему XIII век приобретает в истории византийской живописи особое значение: при разработке вопроса о происхождении палеологовского стиля необходимо всегда ставить главный акцент на XIII, а не на XIV веке, как это ошибочно делали Н. П. Кондаков и Н. П. Лихачев[1]. Только тогда получат правильную оценку те движущие силы, которые привели к образованию нового стиля и которые решительно не имеют ничего общего с западными влияниями, несправедливо выдвинутыми на первый план Д. В. Айналовым[2].

Взятие крестоносцами Константинополя в 1204 году было самой большой катастрофой, которую пережила Византия на протяжении своего долгого существования. С падением столицы был уничтожен основной стержень византийской культуры, утратившей отныне на много десятилетий отпечаток монолитного единства, который накладывала на нее императорская резиденция. Поэтому становится трудно проследить пути развития константинопольского искусства в первой половине XIII века. После взятия столицы Византийской империи начинается усиленная эмиграция греческих художников во все страны мира: они бегут в Сербию, Болгарию, Грузию, Армению, Италию, не будучи в силах перенести бесчинства крестоносцев. Одновременно во все страны средневековой Европы проникают награбленные крестоносцами многочисленные предметы византийского искусства, в немалой степени способствовавшие экспансии последнего на Запад. Для христианского Востока взятие Константинополя послужило одной из причин активизации местных национальных школ, обогащенных живым народным творчеством. Не испытывая постоянного воздействия регламентированного двором столичного искусства, эти школы выходят на пути самостоятельного развития. В Сербии, Болгарии, Грузии и Армении создаются интереснейшие памятники миниатюры и монументальной живописи, свидетельствующие об интенсивной художественной жизни.

Если, таким образом, взятие Константинополя привело к усиленной экспансии византийских влияний на Запад и отчасти на Восток, возникает, естественно, вопрос, кто же явился прямым наследником константинопольской культуры? В какой стране и в каком городе оберегались наиболее свято ее традиции, где последние нашли наиболее подходящую для дальнейшего развития среду? Известно, что наряду с латинскими феодальными владениями на территории распавшейся восточной империи образовались три греческих самостоятельных центра: Никейская империя и Трапезундская империя в Малой Азии и Эпирский деспотат в северной Греции. К сожалению, мы знаем слишком мало о культурной жизни этих центров, чтобы дать им исчерпывающую характеристику. Однако все факты говорят за то, что прямой наследницей Константинополя суждено было стать Никее. Сюда стягивались лучшие силы порабощенной Византии, сюда бежали наиболее стойкие патриоты, здесь образовалась и окрепла идея национального греческого объединения и воссоздания Византийского государства, здесь была подготовлена почва для Михаила VIII Палеолога, который в 1261 году снова завладел Константинополем и восстановил, хотя и далеко не в прежних размерах, Византийскую импе-

рию. Об этом исключительном значении Никеи ясно свидетельствует написанный в ее честь панегирик, принадлежащий перу Феодора II Ласкаря: «Ты превзошла все города,—читаем мы здесь,—так как ромейская держава, много раз поделенная и пораженная иностранными войсками . . . , только в тебе одной основалась, утвердилась и укрепилась»[3]. В кругу никейских изгнанников впервые должна была возникнуть мысль о возрождении старой эллинской культуры. Оскорбленные в своих лучших чувствах, греческие патриоты обратились, естественно, в условиях политического банкротства к прошлому как к наиболее верному средству охранить свое национальное наследие от западных влияний, неизменно ассоциировавшихся со столь ненавистными византийцам латинянами.

О пробуждении в Никее интереса к эллинизму говорит ряд фактов. Так, например, уже в XIII веке про Никею рассказывали, что «по обилию ученых людей она представлялась древними Афинами», что она была «дивным и многочисленным источником учености»[4]. В Никее писали на утонченном, перегруженном античными реминисценциями языке (Николай Месарит). Никейские императоры были воспитаны на идеях эллинизма и классической литературы, о чем свидетельствует хотя бы одно из писем Феодора Ласкаря, где описывается глубокое впечатление от созерцания античных памятников Пергама[5]. В Никею стягивали старые рукописи. В поисках за ними ездил по поручению Иоанна III Ватаца на Балканский полуостров известный Никифор Влеммид[6]. И, вероятно, именно в Никее зародилось то неоэллинистическое движение в искусстве, которое достигло полного развития к началу XIV века.

Есть все основания думать, что вскоре после 1261 года, когда никейский двор переехал в Константинополь, наступила эпоха интенсивнейшей работы по конкретизации наметившихся в Никее идейных сдвигов. Последние десятилетия XIII века должны были явиться временем наиболее широкого использования эллинистической традиции, вновь обретенной греческими патриотами на почве столь близкого и дорогого их сердцу Константинополя. Только в Константинополе могли окончательно откристаллизоваться в законченный стиль разрозненные творческие устремления христианского Востока. Как всегда, и на этот раз Константинополь объединил в стройную художественную систему все то, что на протяжении первой половины XIII века не нашло себе еще достаточно четких и ясных форм выражения.

Исходной точкой развития нового стиля являлось, без сомнения, передовое искусство зрелого XII века, которое представлено такими памятниками, как, например, росписи Димитриевского собора во Владимире или миниатюры Второго Джручского Евангелия в Тбилиси. В росписях Владимира уже всплывает смелая живописная трактовка, пользующаяся при изображении лиц сочными бликами, а не столь излюбленными художниками второй половины XII века светáми, наложенными в виде тонких линий и подвергнутыми сильнейшей линейной стилизации. Немало нового и во Втором Джручском Евангелии: маленькие фигурки полны экспрессии, их движения выдают необычайную живость, усложняется архитектурный пейзаж, появляется столь типичный для XIV века велум.

Из-за случайного подбора и без того немногочисленных памятников мы лишены возможности проследить более подробно это передовое течение зрелого XII века, растворяющееся в массе других произведений, исполненных в традиционном для Комниновской эпохи стиле. Однако даже при настоящем нашем знании материала можно определенно утверждать, что новые стилистические тенденции наметились уже в искусстве позднего XII века. Из этого течения и образовался постепенно стиль зрелого XIII века[7]. Нетрудно указать основные черты их отличия. В искусстве XII века, стоящем под сильнейшим восточным влиянием, господствуют отвлеченные принципы изобразительности. Отдельные части картины, как, например, фигуры, архитектурные кулисы, скалы, объединяются в порядке чисто декоративного соподчинения, которому чужды законы эмпирической действительности. В искусстве XIII века художники стремятся к оптическому единству образа. Они пытаются дать целостное пространственное построение, фигуры и архитектура у них неразрывно связаны. Для XII века характерна недостаточная глубина композиции, для XIII века—тенденция к пространственности. В XII веке пейзаж отличается максимальным лаконизмом и простотой. Сильно стилизованные скалы напоминают плоские декоративные кулисы, простые здания сведены к нескольким основным типам. В XIII веке пейзаж усложняется. Всплывают совершенно новые, нередко восходящие к эллинистическим прототипам архитектурные формы, строения становятся более объемными и дифференцированными, все чаще находят себе применение кривые и изогнутые линии, скалы, утрачивая былую графическую разделку, превращаются в нагромождение кристаллических блоков. В XII веке преобладают крупные, статические, фронтально поставленные фигуры, облаченные в спокойно падающие одеяния. В XIII веке фигуры уменьшаются, они начинают двигаться более свободно, их одеяния как бы развеваются по ветру. Некогда совершенно плоские линейные складки приобретают едва заметный рельеф. Одновременно меняется и фактура. С годами она получает бóльшую свободу, мазки становятся более смелыми и широкими, усложняется колористическая гамма, обогащаемая тончайшими цветными рефлексами. В целом стиль XIII века характеризуется нарастанием чисто живописных элементов. Как мы увидим в дальнейшем, все заложенные в нем тенденции достигнут полного развития лишь в XIV веке. В XIII веке наблюдается еще борьба между консервативными течениями и передовыми направлениями, логически приводящими к образованию зрелого палеологовского стиля.

Параллельно с изменением стиля в XIII веке меняется также иконография, в которой намечается ряд существенных новшеств. Все чаще всплывают драматические эпизоды и чисто жанровые детали, вносящие в иконографию значительное оживление. В Распятии некогда почти прямое тело Христа сильно изгибается, голова склоняется на плечо, выражая страдание обессиленного человека (Жича, Градац, Сопочаны, мозаическая икона в Берлине, армянское Евангелие от 1272 года в Иерусалиме 2563/8)[8]. Стоящая около креста Богоматерь падает в обморок (церковь Тагар в Каппадокии, церковь Оморфи на Эгине, Сопочаны, армянские Евангелия в Иерусалиме 2568/13 и 2563/8)[9]. Летающие по сторонам креста ангелы изображаются плачущими (cod. Ivir. 5, cod. Vatop. 735, армянское Евангелие в Иерусалиме 2563/8)[10]. Постепенно получает распространение прототип всех итальянских Pietà — полуфигура Спасителя, прислоненного к кресту (cod. Leningr. 105, Градац)[11]. В сцене Рождества Христова Мария кормит грудью младенца (церковь Оморфи). Этот жанровый мотив повторяется в церкви Сорока мучеников в Тырнове, где мы видим Анну и Елизавету, кормящих грудью Марию и Иоанна[12]. Иконографический тип Умиления, известный уже в памятниках X–XII веков, принимает более усложненный характер: стоящий на коленях Богоматери младенец порывисто прижимается к ее щеке (Псалтирь Хамильтона в Гравюрном кабинете в Берлине, икона Богоматери Толгской в Третьяковской галерее в Москве, золотой образок в Эрмитаже в Ленинграде)[13]. Одновременно появляется и крайне редкий иконографический тип Взыграния, занесенный затем в Италию (погибшее сербское Евангелие из Национальной библиотеки в Белграде 297/3)[14], а также слегка видоизмененный тип Одигитрии, дающий изображение Богоматери, целующей руку Христа (там же)[15]. Соответственно новому духу меняется и композиция Преображения, приобретающая необычайный динамизм: ослепленные исходящим от Христа светом ученики представлены в резких, порывистых позах; изумление Иакова доходит до того, что он падает на спину, закрывая глаза руками (cod. Vatop. 735, Paris. gr. 54, Бояна)[16].

Можно было бы без труда умножать примеры коренных изменений, которые нашли себе место в иконографии XIII века. Но мы сознательно остановились на таких случаях, которые с особой наглядностью свидетельствуют о творческой роли XIII века, чье искусство выдает, по сравнению с предшествующей эпохой, несравненно бóльший драматизм и свободу. Для Н. П. Кондакова, Н. П. Лихачева и Д. В. Айналова почти все из упомянутых здесь новшеств объясняются влиянием западного, преимущественно итальянского, искусства. Однако эти новые иконографические мотивы возникли на византийской почве совершенно самостоятельно. И когда мы встречаемся с ними на Западе, можно заранее утверждать, что они занесены сюда с Востока. В Византии данные мотивы явились логическим результатом оживления всего искусства XIII века. Часть из них всплывает уже в XII веке, часть восходит к эллинистическим традициям, приобретающим в это время действенное значение под влиянием усиливающегося интереса к античности, бóльшая же часть представляет собой оригинальное достижение XIII века.

Постепенное нарождение нового стиля легче всего проследить по памятникам миниатюры, хотя и сохранившимся от XIII века в ограниченном количестве, тем не менее все же дающим достаточный материал для характеристики основных стилистических перемен. От раннего XIII века до нас дошло несколько провинциальных рукописей. Здесь следует прежде всего назвать Евангелие из Университетской библиотеки в Тюбингене (gr. qu. 66)[17], находившееся в 1219 году в одном из египетских монастырей, как об этом свидетельствует запись на арабском языке. Миниатюры этой рукописи, при всей их близости к художественным традициям XII века, уже выдают известное оживление. В Благовещении одеяние архангела представлено как бы развевающимся по ветру, сцена Вход в Иерусалим дополнена чисто жанровой группой играющих детей, Снятие со креста пронизано бурным движением, архитектурные формы обнаруживают в сравнении с обычными типами XII века бóльшую сложность. Хотя иконография и сохраняет, как это убедительно показал Г. Милле, немало старых антиохийских пережитков, данный факт не может быть использован как доказательство слепого копирования раннего манускрипта. Нет никакого сомнения, что отмеченные нами новшества отражают более свободный дух искусства XIII века. О подобном оживлении говорит и Псалтирь в Ватопеде (cod. 760)[18], в чьей записи упоминается умерший в 1212 году Великий Комнин Давид, властитель Гераклеи и Пафлагонии. Эта Псалтирь была, вероятно, исполнена в районе Анатолии. Широкая, но грубоватая манера письма не лишена оригинальности. Неуклюжие фигуры с большими головами и семитического типа лицами полны движения, архитектурные ландшафты при всей их примитивности выдают тенденцию к усложнению. Несмотря на энергично пробивающуюся в обеих рукописях свежую струю, их стиль в целом может быть охарактеризован как еще крепко связанный с традициями XII века. По-прежнему трактовка фигур и пространства остается плоской, по-прежнему господствует линейное начало. На этих примерах лишний раз убеждаешься, что провинция не была в состоянии самостоятельно выработать новый стиль. Хотя в провинциальных областях и наблюдается в начале XIII века значительное оживление, здесь отсутствовали те силы, которые могли бы объединить в обобщенной художественной формуле разнообразные творческие устремления XIII века.

Роль организующего центра выпала, как всегда, на долю Константинополя. Не исключена возможность, что уже в Никее началось объединение новых стилистических элементов в нечто цельное и органическое. Такое предположение тем более вероятно, что разви-

тому стилю сербских росписей середины XIII века не могли не соответствовать греческие миниатюры аналогичного или, во всяком случае, близкого по общему характеру стиля. Как раз такие миниатюры мы имеем в двух византийских рукописях, впервые изученных К. Вейцманом[19]. Хотя этот исследователь датирует большинство опубликованных им манускриптов XIII века слишком рано (первой половиной века), две рукописи могут быть использованы для освещения «предпалеологовского» этапа в развитии византийской живописи. Это Евангелие в Национальной библиотеке в Афинах (cod. 118)[20] и Евангелие в Университетской библиотеке в Принстоне (Garrett 2, ранее Andreaskiti 753)[21]. Здесь уже чувствуются новые веяния: фигуры развернуты в пространстве более свободно, тела приобрели бóльшую пластичность, складки одеяний ложатся более естественно. Но эти новые черты дают о себе знать еще очень слабо и выступают, если можно так выразиться, в традиционном контексте. Пространственные построения в целом лишены свойственной палеологовским миниатюрам динамики. Наиболее вероятным временем возникновения обеих рукописей, исполненных, возможно, в Никее, является середина XIII века.

У нас нет достаточных данных, чтобы утверждать наличие коренного сдвига уже в искусстве Никеи. Уцелевшая группа константинопольских рукописей 60-х годов говорит скорее против этой гипотезы, поскольку она доказывает, что новый стиль не получил еще к этому времени четких форм выражения. Эпохой его решающей кристаллизации следует считать последнюю треть XIII столетия, когда творческие устремления патриотически настроенных никейских мастеров впервые облеклись в такие художественные образы, которым суждено было стать исходной точкой для всего палеологовского искусства. Эта реформа была осуществлена на почве Константинополя, вновь сделавшегося в 1261 году столицей Византийской империи.

Император Михаил VIII Палеолог восстановил дворцовый скрипторий во Влахернском дворце, выпустивший на протяжении 60-х годов ряд иллюстрированных рукописей, которые явились предметом пристального изучения американских ученых. Одна из этих рукописей — Новый Завет в Национальной
398 библиотеке в Париже (Coislin 200)[22] — не может быть датирована позже 1269 года, когда она была вывезена во Францию греческой делегацией, посланной Михаилом Палеологом для обсуждения вопроса об унии церквей. На основе этого манускрипта определяется время исполнения близких к нему по стилю рукописей: Нового Завета в Университетской библиотеке в Чикаго (из собрания Рокфеллера Мак Кормик 2400), возникшего около 1265 года[23], Евангелия из Карахиссара в Гос. Публичной библиотеке в Ленинграде (греч. 105), вероятно входившего в состав приданого Евдокии Палеолог, которая в 1282 году вышла замуж за Великого Комнина Иоанна Трапезундского[24], фрагментов Евангелия от Матфея в Византийском музее в Афинах (cod. 820)[25], Нового Завета с Псалтирью в Национальной библиотеке в Париже (suppl. gr. 1335)[26], Нового Завета с Псалтирью в Лавре на Афоне (cod. 26 B)[27] и Нового Завета с Псалтирью в Британском музее (Add. 11836)[28]. Хотя эти рукописи изготовлены в столице, в дворцовом скриптории, их стиль коренится в поздних комниновских традициях. Новые палеологовские черты, с такой силой выступающие к этому времени в росписи Сопочан, здесь еще не дают о себе знать. Плоские фигуры лишены моделировки, главным средством художественного выражения является линия, силуэты предельно упрощены, архитектурные и пейзажные фоны сведены к немногим стандартным типам. Былая точность рисунка уступила место размашистому, небрежному исполнению. Авторы этих рукописей не ставят никаких новых художественных проблем, довольствуясь тем, что они получили от мастеров XII века. Лишь в области иконографии они дают более смелые решения.

Из названных рукописей наиболее интересны чикагский Новый Завет и ленинградское Евангелие. Богато иллюстрированные, они содержат ряд редко встречающихся иконографических типов (полуфигура прислоненного к кресту Спасителя, сцена Проклятия смоковницы) либо необычных деталей (в сцене Христос перед Пилатом Анна сидит рядом с Пилатом, а в сцене Исцеление бесноватого последний представлен в смирительной рубашке). Художники охотно прибегают к поясным композициям, изображаемые ими фигуры порою пересекают обрамление и тем самым нарушают излюбленную византийскими миниатюристами тектоническую замкнутость картины. В иконографических новшествах и более свободном расположении миниатюр посреди текста чувствуются новые веяния. Но в пределах того направления, которое связано с деятельностью скриптория Михаила Палеолога, им не суждено было сделаться ведущим началом. Комниновское наследие настолько сильно определяло сознание художников, что они так и не могли выйти на путь оригинального творчества. Решающий шаг был сделан не ими, а ближайшим поколением константинопольских мастеров, опиравшихся, возможно, на передовые достижения своих никейских предшественников и современных им сербских живописцев.

Самый ранний манускрипт, где новый стиль выступает уже в осязательных формах, относится к последней трети XIII века. Это Евангелие в Ивере (cod. 5)[29]. Написанное и иллюстрированное, как есть основания думать, в Константинополе, Евангелие находилось в 1386–1387 годах в собственности некоего Спанопулоса, чей род играл видную роль в политической жизни столицы. Иверская рукопись является одним из основных памятников для характеристики передового
стиля XIII века. Среди ее тридцати семи миниатюр 399–404
имеются, наряду с развитым евангельским циклом, Гостеприимство Авраама, портреты евангелистов и изображение донатора Иоанна, которого Богоматерь подводит к сидящему на троне Христу. Перед Спаси-

телем стоит Иоанн Златоуст. Как правильно отметил Г. Милле, иконография большинства евангельских сцен обнаруживает прямую связь с чисто константинопольской традицией, причем ряд деталей указывает на то, что художник пользовался старыми образцами. Это, однако, отнюдь не умаляет творческой роли миниатюриста. Последний не был слепым копиистом. Из старых, восходивших, вероятно, к александрийской редакции манускриптов он черпал импульсы для более четкого оформления своих собственных художественных взглядов, отражавших новый дух времени. Уже портреты евангелистов исполнены в совершенно необычном для XII века стиле. Их движения выдают большую свободу. Марк, позади которого написан велум, представлен в фас, а Матфей — в сложном трехчетвертном повороте. Фигуры обладают объемом и тяжестью реальных тел, занимая вполне определенное место в пространстве. Столь же объемна окружающая их мебель, чья перспектива поражает своей правильностью, находя себе параллель в миниатюрах Евангелия X века из Ставроникиты. Благодаря тому что предметы обстановки изображены под различными углами зрения, еще более подчеркивается пространственный момент. В многочисленных евангельских сценах, исполненных с достойной Дуччо тонкостью, видны те же стилистические перемены, которые ясно выступают в изображениях евангелистов. Маленькие, уже имеющие легкий рельеф фигурки располагаются не перед плоскими декоративными кулисами, как в XII веке, а посреди пейзажа либо архитектурного ландшафта, отдельные элементы которого приобретают объем. Архитектурные кулисы усложняются, все чаще всплывают велумы, появляются портики с колоннами и античная конха, постепенно улучшается перспектива зданий. Вместо стилизованных до неузнаваемости скал даются реальные трехмерные блоки. Взаимоотношения между фигурами и ландшафтом получают подчеркнуто пространственный характер. Движения фигур становятся более свободными, что находит себе, в частности, отражение и в трактовке их одеяний, падающих естественными складками, которые позволяют почувствовать округлость скрывающегося за ними тела. Нередко концы одеяний изображены прихотливо развевающимися. Нетрудно заметить, что во всех этих новшествах дают о себе знать эллинистические отголоски, заимствованные, вероятно, из рукописей X века. На их основе и создается новый стиль. Поскольку, однако, ему предшествует спиритуалистическое искусство XII века, постольку он резко отличается от сенсуалистического неоклассицизма Македонской эпохи.

К иверской рукописи непосредственно примыкает близкое к ней по стилю Евангелие из Национальной библиотеки в Париже (gr. 54), возникшее уже ближе
405–407 к последней четверти XIII века[30]. По-видимому, в основе этих рукописей лежит один прототип, о чем свидетельствует точное повторение портретов евангелистов и ряда евангельских сцен. Более грубое и небрежное исполнение парижской рукописи, содержащей в себе наряду с греческим текстом латинский, позволяет думать, что она написана в провинции. Этой провинцией, однако, не могла быть южная Италия, как предполагают Н. В. Покровский, А. Омон, Х. Герстингер и А. Н. Грабар. Иначе в копию не были бы внесены те изменения, которые объясняются заимствованиями из памятников македонского круга, остававшихся в стороне от внимания южноитальянских художников. Поэтому есть основания приписывать парижскую рукопись македонскому мастеру, исполнившему ее для знатного крестоносца либо латинского прелата. В сравнении с иверским Евангелием парижский манускрипт выдает более развитой стиль. Пространственный момент выявляется еще яснее, усложняются архитектурные типы, усиливается движение фигур. В некоторых композициях, как, например, в Благовещении, в значительной мере предвосхищаются основные принципы зрелого палеологовского стиля: дифференцированные архитектурные кулисы, круглый барочный трон, резкий поворот Марии, развевающееся, как бы надутое одеяние ангела. В сцене Исцеление расслабленного здания и глубокие седалища располагаются миниатюристом с таким расчетом, чтобы создать иллюзию реальной пространственной среды. Эта смелость пространственных построений сближает парижскую рукопись с иверским Евангелием. Но если последнее является произведением столичной школы, то cod. Paris. gr. 54 можно рассматривать лишь как провинциальное подражание столичному оригиналу.

К этой же группе рукописей относится и Книга Иова в Библиотеке Греческого патриархата в Иерусалиме (Ἁγίου Τάφου 5), одна из миниатюр которой попала в ленинградскую Публичную библиотеку
(греч. 382). В пейзажных и архитектурных фонах чув- 408
ствуется явное стремление миниатюристов сделать изображаемое пространство более многоплановым и глубоким[31].

Какие художественные проблемы интересовали Константинополь в последней четверти XIII века, об этом наглядно говорят две близкие по стилю рукописи. Первая из этих рукописей — Евангелие 1285 года в Британском музее (Burney 20)[32]. Евангелисты представлены на фоне тяжелых сооружений, отличающихся подчеркнуто объемным характером. Тщательно написанные фигуры моделированы при помощи сочных белых бликов, драпировки падают правильными складками, выявляя округлость тела. В миниатюрах настойчиво дает о себе знать одна и та же тенденция: всячески акцентировать пространственный момент. В этом отношении особенно интересны архитектурные кулисы позади Марка: стена справа загибается под косым углом, чтобы вызвать у зрителя впечатление, будто Марк и стоящий перед ним столик находятся в закрытом пространстве. Чтобы усилить это впечатление, боковая часть стены прорезана дверью, представленной в почти правильном ракурсе. Хотя такого рода композиционное

построение остается изолированным явлением в византийской живописи, оно крайне характерно для смелых исканий в искусстве зрелого XIII века. Возможно, из той же столичной мастерской, где изготовлено лондонское Евангелие, вышло и Евангелие с Посланиями и Деяниями апостолов в Публичной библиотеке в Ленинграде (греч. 101)[33]. Относимая обычно к XII веку, эта рукопись выдает настолько большое сходство с точно датированным лондонским манускриптом (трактовка одеяний, типы апостолов, орнаментика и детали архитектуры), что не остается никаких сомнений в принадлежности ее иллюстраций к последней четверти XIII века. Как показало специальное изучение рукописи, она действительно возникла в XII веке, но существующие миниатюры напи-
409 410 саны поверх миниатюр XII века. Мы имеем здесь исключительно интересный случай: владелец рукописи, живший в конце XIII века, недовольный, вероятно, стилем старых миниатюр, который в его глазах уже исчерпал себя, поручил художнику переделать всю изобразительную часть книги, не жертвуя, однако, ее текстовой частью. Как и в лондонском Евангелии, новые композиции отличаются подчеркнуто пространственным характером, архитектурные фоны подвергаются еще бóльшему усложнению (особенно эффектен красный велум, перекинутый между столбом и колонной), лица и одеяния написаны в широкой живописной манере.

Эта живописная трактовка, достигающая полного развития лишь в XIII веке, получает еще более яркое выражение в большом ватиканском кодексе Пророков (gr. 1153)[34], иллюстрации которого написаны фрескистом, привыкшим работать на монументальных
411–414 стенных плоскостях. Лица моделированы при помощи энергичных свободных мазков, поверх розовато-коричневой карнации с зелеными тенями положены сочные белые блики, в волосах играют голубоватые рефлексы. Относимый обыкновенно к XII веку, ватиканский кодекс представляет в действительности работу XIII века, о чем говорит не только его развитой живописный стиль, но и характер письма. Автором миниатюр был, вероятно, македонский мастер.

От XIII века до нас дошло сравнительно мало рукописей, и они не могут быть объединены в такие же относительно четкие стилистические группы, как манускрипты X–XII веков. Особенно трудно выделить столичные работы. Поэтому для книжной иллюстрации XIII века приходится ограничиться суммарной характеристикой лишь наиболее значительных из выдвинутых в это время художественных проблем. Видную роль начинает играть портрет, развивающийся в сторону все большей индивидуализации (погибшие дипломы из фессалийских монастырей Богородицы Макринитиссы и Неа Петра в Национальной библиотеке в Турине B VI 17/gr. 237[35], Никита Хониат в Национальной библиотеке в Вене hist. gr. 53[36], cod. Ivir. 5). Пропорции фигур становятся более стройными, контуры приобретают благодаря развевающимся одеяниям живописный характер, тела получают едва заметный изгиб, отдаленно напоминающий готический Schwung (Евангелие в Библиотеке Ватикана gr. 1158[37], Апостол там же gr. 1208[38], хрисо- 415
вул Андроника II Палеолога от 1301 года в Византийском музее в Афинах χφ. 80[39], фрагмент Евангелия в Публичной библиотеке в Ленинграде греч. 305[40]). Одновременно усиливается движение фигур. Некогда совершенно неподвижно сидевшие евангелисты изображаются теперь в непринужденных позах: это либо сложный трехчетвертной поворот (Евангелие в Национальной библиотеке в Афинах 152)[41], либо чистый фас (Евангелие там же 77)[42]. В ватиканском Евангелии gr. 1159 Лука представлен пишущим икону поясной Одигитрии[43]. Большинство евангелистов сидит на круглых тронах, чьи изогнутые линии оживляют традиционную композицию. Позади евангелистов развертывается затейливая архитектура, еще более подчеркивающая живописный характер целого. Там, где дается фигура Иоанна, диктующего Прохору, она изображается в порывистой позе (Новый Завет в Национальной библиотеке в Вене suppl. gr. 128)[44]. В сцене Положение во гроб сидящие на земле мироносицы представлены сильно жестикулирующими (Евангелие в Ватопеде 735)[45]. Наряду с этим передовым искусством XIII века, которое ставит новые задачи, продолжают держаться архаизирующие течения, целиком восходящие к традициям XII века (Хроника Иоанна Скилицы в Национальной библиотеке в Мадриде gr. 2[46], Повесть о Варлааме и Иоасафе в Ивере 463[47]). Они лишний раз подтверждают, что в XIII веке победа нового стиля была еще не полной.

Как показывает обзор рукописей XIII века, в возникновении раннепалеологовского стиля западные влияния не играли никакой роли. Попытки С. Беттини[48], Дж. Галасси[49] и К. Раггианти[50] возводить истоки этого стиля к западному искусству, в частности к монументальной живописи Венеции и Ассизи, легко опровергаются всем ходом развития византийской живописи интересующего нас периода. Памятники миниатюры говорят о другом. В них невозможно обнаружить западные черты, зато они полны пережитками эллинистического искусства. Отсюда сам собою напрашивается вывод, что существенным фактором в процессе сложения нового стиля был возврат к эллинистической традиции, умело использованной столичными мастерами для выработки оригинального художественного языка, выразившего более свободный дух византийской культуры XIII века. Есть все основания думать, что изучение рукописей X века и еще более ранних манускриптов, за которыми ездил на Балканский полуостров знаменитый Никифор Влеммид, подтолкнуло изживание комниновских традиций. И поэтому в вопросе о генезисе стиля XIII века решающее место следует отводить эллинизму, а не западным влияниям, которые не могли не встретить в консервативной византийской среде самый резкий отпор.

Что во второй половине XIII века интерес к старым рукописям был в Византии действительно велик,

доказывают исследования, позволившие по-новому датировать ряд манускриптов ярко выраженного антикизирующего стиля. Бóльшая часть этих рукописей восходит к неоклассицистическим образцам Македонской эпохи. Это прежде всего Октатевх из Ватопеда (cod. 602/515)[51], миниатюры которого обнаруживают особую иконографическую близость к знаменитому Ватиканскому Свитку. Изящные фигурки, представленные в разнообразных поворотах, даются на фоне сложных архитектурных кулис, концы одеяний свободно развеваются, ряд композиций выделя-
416 417 ется необычной для миниатюр XII века многоплано-
востью. Пространственное начало сильно подчеркнуто и в миниатюре с изображением Единоборства Давида и Голиафа, вплетенной в Псалтирь XI века из Библиотеки Ватикана (Barb. gr. 285)[52]. Фигуры сражающихся размещены на фоне эдикулы, сохранившей в на редкость чистом виде свой античный облик. Свободные копии знаменитой Парижской Псалтири (gr. 139) мы находим в cod. Vatic. Palat. gr. 381[53], в cod. Hierosol. Τάφου 51[54] и cod. Sinait. 38, фрагмент кото-
418 419 рого попал в ленинградскую Публичную библиотеку
(греч. 269)[55]. Миниатюры всех этих рукописей обнаруживают основательное знакомство с образцами книжного искусства X века и предшествующего периода, что свидетельствует о пробуждении во второй половине XIII века интереса к работам антикизирующего стиля. Именно из таких кодексов черпали мастера раннепалеологовского времени живые творческие импульсы. Они перенимали отсюда пространственные формы архитектурных кулис[56], мотивы драпировок, позы отдельных фигур, представленных в сильном движении, различные виды ракурсов и т.п. Сознательно опираясь на эллинистическое наследие, византийские художники XIII века обрели силы, которые позволили им создать более живое искусство и заложить основы для зрелого палеологовского стиля. Все заимствованное из старых рукописей они подчинили решению новых художественных задач, избегая слепого копирования древних памятников. И все-таки использование старых образцов сделалось фатальным и на этом позднем этапе истории византийского искусства: оно задержало художественное развитие, причем последнее не приобрело широкого размаха, который мог бы преодолеть косный традиционализм и вместо ретроспективных утонченных формул утвердить бесхитростное отношение к природе[57].

Было бы ошибкой думать, что передовое художественное течение, которое мы проследили в миниатюре, являлось господствующим в византийском искусстве XIII века. В это время, во всяком случае на протяжении всей первой половины века, количественно преобладают памятники, примыкающие к консервативным течениям искусства Комниновской эпохи. Бросается в глаза обилие чисто ремесленных произведений, отмеченных к тому же печатью определенного бесстилья. Особенно много таких работ создавалось в провинции, куда новшества столичного искусства доходили с большим опозданием. Это параллельное сосуществование передовых и архаизирующих направлений крайне затрудняет датировку памятников византийской живописи XIII века. Совсем особые трудности возникают при изучении икон, поскольку в них старые навыки держались с исключительной стойкостью.

Существует немало икон, относительно которых всегда остаются сомнения: были ли они выполнены в XII или XIII веке. К их числу принадлежат в первую очередь провинциальные иконы. Но и в самом Константинополе, в период господства крестоносцев, уцелевшие от разгрома иконописные мастерские должны были еще долгое время выпускать иконы традиционного стиля, лишенные и тени новаторства. Таковы три мозаические иконы с изображениями Одигитрии: в Палермо[58], в Археологическом музее в Софии (из церкви св. Георгия в Эрегли)[59] и в мона-
стыре св. Екатерины на Синае[60]. Первые две иконы 420 421
обнаруживают большое сходство, передавая, вероятно, один и тот же прославленный оригинал. Синай-
ская икона с ее мелочной, чрезмерно вылощенной 422
обработкой уже во многом предвосхищает стиль позднего XIV века. Около 1285 года возникли две большие мозаические иконы в фессалийской церкви Порта Панагия, основанной севастократором Иоанном Комнином Ангелом в 1283 году. Иконы изображают благословляющего Христа в рост и стоящую Одигитрию[61]. Как и в синайской иконе, бросается в глаза несколько мелочная графическая разделка плоскости. Миловидные лица с мягкими чертами невольно заставляют вспомнить о работах дучентистских мастеров, которые, несомненно, пользовались подобными греческими образцами. Второй половиной XIII века следует датировать происходящую из Малой Азии (Триглия в Вифинии) мозаическую
икону Умиления в Византийском музее в Афинах, в 423
греческой надписи на которой Богоматерь названа Эпискепсис[62]. Во всех этих произведениях, равно как и в изящной мозаической иконке с изображением стоящего Пантократора из римской церкви Санта Мария ин Кампителли[63], почти не чувствуются веяния нового стиля. Последние дают о себе знать только в
мозаических иконках пророка Самуила в Эрмитаже[64] 424
и Феодора Тирона в Museo Sacro в Ватикане[65]. Непринужденная постановка фигур, их легкие пропорции, свободно падающие или развевающиеся одеяния, усложненные силуэты — все эти черты свидетельствуют о пробуждении новых тенденций. Они получают еще более яркое выражение в мозаиках, укра-
шающих нарфик Ватопедского храма[66]. Ангел пред- 425 426
ставленного здесь Благовещения облачен в тонкие развевающиеся одеяния, которые придают контуру большую живописность. На том же уровне стиля стоит и темперная икона в Эрмитаже, изображающая
Спасителя[67]. Вытянутые пропорции его фигуры уже 427
близки канону XIV века, лицо обработано при помощи типичных для позднейшей эпохи белых дви́жек, края одеяния обведены, как у Дуччо, тонкой золотой линией.

Вероятно, в конце XIII века возникли пять неболь-
ших мозаических иконок (Христос Еммануил в Исто-
428 рическом музее в Москве[68], Анна с Марией в Вато-
педе[69], стоящий Христос в Есфигмене[70], Распятие в
429 430 Ватопеде[71], Николай Чудотворец в Музее западного и
431 восточного искусства в Киеве[72]), которые вслед за
Н.П.Кондаковым обычно датировались более ран-
ним временем, но где уже немало таких черт, кото-
рые позволяют их рассматривать как произведения
раннепалеологовской эпохи. К этому же периоду
относятся и две иконы из пинакотеки Синайского
монастыря: Архангел Михаил с донатором[73] и Одиги-
трия в рост с двумя архангелами[74]. В работах подоб-
ного рода молодой Дуччо черпал живые творческие
импульсы. Здесь во многом предвосхищены свой-
ственные его произведениям мягкость выражения,
изящные формы и нежность светотеневой модели-
432 ровки. В мозаических иконах Распятия в Берлинском
433 музее[75] и Христа из церкви св. Екатерины в Галатине
(Апулия)[76] можно наблюдать дальнейшее развитие
нового стиля, достигающего здесь предельной для
XIII века зрелости. Тело распятого Христа сильно
изогнуто, его голова упала на плечо, складки плата на
чреслах и одеяний Марии и Иоанна трактованы с
необычной для XIII века свободой. Еще свободнее
обработан плащ стоящего Христа на иконе из Гала-
тины, который образует неспокойные живописные
складки, благодаря чему контур слегка изогнутой
фигуры приобретает крайне подвижный характер.
Две последние мозаики дают все основания думать,
что уже в XIII веке создавались иконы, которые мало
чем отличались по стилю от икон первой трети XIV
века. И об этом же говорят три темперные иконы
конца XIII века, исполненные греческими мастерами
434 435 в Италии: Архангел Михаил в Национальном музее в
Пизе, Богоматерь так называемого кипрского типа в
Национальном музее в Равенне и Снятие со креста в
* собрании Стокле в Брюсселе*.
См. с. 151 Особое место среди византийских икон занимают
житийные иконы. В центре обычно дается фигура
либо полуфигура святого или святой, а на полях раз-
мещаются сцены из их жизни. Точно неизвестно,
когда появились подобного рода иконы. Вероятнее
всего, уже в послеиконоборческую эпоху. Из Визан-
тии житийные иконы были завезены в Италию, на
Балканы, Русь и Кавказ. Большую популярность они
получили в Тоскане и на Руси, где очень скоро приоб-
рели ярко выраженный национальный характер.
Необходимость изображать множество различных
эпизодов из жития святого толкала художников на
путь расширения узких рамок иконографии. Прихо-
дилось черпать сюжеты из апокрифических, далеко
не всегда признанных церковью литературных источ-
ников, сама собою возникла необходимость обога-
щать сцены бытовыми деталями. Все это привело к
тому, что в житийных клеймах обычно сильно дает о
себе знать народная струя, выражающаяся в более
свободном толковании религиозной легенды. В клей-
мах наблюдается меньше иконописной скованности,
фигуры двигаются более живо и непринужденно, а
рассказ насыщается почерпнутыми прямо из жизни
черточками. Эти тенденции особенно ясно просту-
пают в иконах maniera greca и в русских житийных
иконах. В греческих иконах они выражены слабее.
Здесь сильнее тяга к идеограмме, к постоянному ико-
нографическому канону. Но и здесь заполняющие
клейма сцены обнаруживают более широкий подход к
религиозной теме.

К числу самых старых византийских житийных
икон относятся четыре иконы XIII века в пинакотеке
Синайского монастыря. Лучшей по исполнению явля-
ется икона Николая Чудотворца, строгий лик кото-
рого отмечен печатью большой одухотворенности[77]. 436
В этом лике еще много от комниновского искусства,
что склоняет датировать икону ранним XIII веком. В
иконе Предтечи, у ног которого представлен колено-
преклоненный художник, уже чувствуются слабые
веяния раннепалеологовского стиля[78]. Тонкая манера
письма свидетельствует о навыках миниатюриста.
Значительно хуже иконы святых Екатерины[79] и Геор-
гия[80], написанные не очень искушенными мастерами.
В том, как наивно и в то же время образно они
трактуют житийные сцены, сказываются традиции
народного искусства.

От XIII века сохранилось несколько расписных
эпистилей и икон, входивших в свое время в состав
алтарных преград. Все они хранятся в Синайском
монастыре. На первом из эпистилей представлен Деи-
сус, фланкированный евангельскими сценами (Кре-
щение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход в
Иерусалим и другие)[81]. Здесь, следовательно, Деисус
и праздники образуют один ряд. В самостоятельный
регистр Деисус выделен в другом расписном эпи-
стиле, где полуфигуры Христа, Богоматери и Иоанна
Предтечи фланкированы полуфигурами шести апо-
столов и святых Георгия и Прокопия[82]. Все изображе-
ния написаны на одной доске, имеющей углубления в
виде ниш для каждой из полуфигур. Такие полуфи- 437–439
гурные Деисусы могли состоять и из отдельных икон,
как это практиковалось на Руси. Тогда иконы разме-
щались в ряд на архитраве алтарной преграды. По-
видимому, к такому Деисусу принадлежали синайские
иконы архангелов Михаила и Гавриила[83], некогда
фланкировавшие полуфигуры Христа, Богоматери и
Предтечи. Таким образом, византийская алтарная
преграда (темплон) имела в XIII веке следующий вид:
в первом ряду, поставленные непосредственно на
балюстраду, возвышались иконы Богоматери, Хри-
ста и местных святых, а над архитравом находились
изображения Деисуса и праздников. Возможен был и
другой вариант: алтарную преграду увенчивал полу-
фигурный Деисус, написанный либо на одной длинной
доске, либо на разных досках одинакового размера,
которые ставили в ряд[84].

Совсем особую стилистическую группу образуют
иконы, которые были выполнены, как убедительно
показал К.Вейцман[85], в мастерской в Акре, обслужи-
вавшей крестоносцев. После падения Иерусалима в

1244 году Акра стала столицей и главным художественным центром Латинского королевства, просуществовавшего вплоть до 1291 года, когда крестоносцы были принуждены отступить на Кипр. Выпускавшиеся этой мастерской иконы отмечены печатью эклектизма. Итальянские и французские источники искусственным образом сочетаются с византийскими, греческие образцы подвергаются изменению в направлении большего реализма и большей эмоциональности. В строгую византийскую иконографию привносятся западные черты: фигура распятого Христа, прибитого на крест тремя гвоздями, неизвестное Византии Коронование Марии и т.д. Фигуры стали более объемными, их движения более свободными, пространственные построения более глубокими. На одной из икон под троном Богоматери даже дан в перспективном сокращении плиточный пол. Все эти сдвиги очень напоминают перемены в дучентистской живописи. Но картины итальянских мастеров отличаются той непосредственностью и чистотой эмоционального звучания, которые тщетно искать в вымученных и несколько бездушных произведениях их оторвавшихся от родной почвы единоверцев, волею судьбы принужденных работать на далекой чужбине. Большинство икон выполнено специально для Синайского монастыря, где находилась построенная крестоносцами капелла св. Екатерины «Франкской». Тематика этих икон тесно связана с местными иконографическими традициями, в первую очередь с культом Моисея, Илии и Евфимия. Наиболее характерными образцами из опубликованных К. Вейцманом икон являются Распятие (с Сошествием во ад на обороте), триптих с Мадонной и ангелами в центре и четырьмя сценами на боковых створках (Коронование Марии, Христос среди учителей, Успение и Pietà), Деисус со святыми и Феодор Тирон и Димитрий[86]. Это гибридообразное искусство, таившее в своих недрах художественные решения, которые могли бы послужить стимулом для более смелых исканий и ломки многих старых иконописных схем, осталось незамеченным византийцами. Они равнодушно прошли мимо и ничего из него не позаимствовали. Верность национальной традиции и ненависть к латинянам были столь велики, что делали греков слепыми ко всякого рода радикальным новшествам, особенно когда они шли с Запада.

Византийские рукописи и иконы XIII века ясно показывают, что зрелый палеологовский стиль уходит корнями в XIII век. Но они же свидетельствуют о факте сосуществования в XIII веке архаизирующих и передовых течений. Первые восходят к традициям XII века, а вторые в их непрерывном нарастании логически приводят к образованию нового стиля XIV века.

Подобно рукописям и иконам, росписи XIII века делятся на две группы: более консервативную (Милешева, Никея, Тырново, Бояна, Эгина) и более передовую, во многом предвосхищающую стиль XIV века (Сопочаны, Градац, Арта, Арилье, Охрид). Но было бы неверно классифицировать все памятники живописи XIII века только в пределах этих двух групп. Поскольку до 1261 года не было объединяющего центра, т.е. Константинополя, постольку общая картина эволюции представляется весьма пестрой. Неоднократно наблюдаются явления запоздалого характера (например, фрески церкви в Манастире), причем порою находит себе место возврат к монументальным решениям X века и тяга к массивным и упрощенным формам (фрески Оропос, Ахиропоиитос в Салониках, Милешева). Как мы увидим далее, в XIII веке значительную роль в качестве самостоятельных художественных школ начинают играть Македония и Сербия, куда нередко перемещается главное русло развития.

К сожалению, от константинопольской монументальной живописи XIII века сохранилось только два памятника, один из которых (мозаики Панагии Паригоритиссы) может быть приписан столичным мастерам лишь с известной долей вероятности, другой же (фрески мартирия св. Евфимии) мало что дает для понимания общего развития, поскольку эта роспись отличается весьма средним качеством и стандартной манерой исполнения.

Мозаики Панагии Паригоритиссы в Арте бросают неожиданно яркий свет на искусство столицы Эпирского деспотата[87]. Основателями церкви были деспот Никифор Комнин Дука, умерший около 1290 года, и его жена Анна, племянница императора Михаила VIII Палеолога. В посвятительной надписи над входом в кафоликон упоминается также имя их сына Фомы. Уже сами имена основателей церкви указывают на прямые связи с царствующим домом. По-видимому, мозаичисты были приглашены из Константинополя, где новый палеологовский стиль пустил глубокие корни к последней четверти XIII века.

В куполе находится традиционный Пантократор, окруженный серафимами, херувимами и колесами (Иезекииль, X, 9–19), а между окнами барабана размещены фигуры двенадцати пророков (изображения 440–443
Давида и Соломона не сохранились). Паруса были украшены фигурами евангелистов, от которых дошли только незначительные фрагменты. Образ Пантократора с его тяжелой, массивной головой хранит еще немало пережитков стиля XII века. Зато фигуры пророков, набранные другими мастерами (А. Орландос опознает не менее трех мозаичистов), полностью тяготеют к раннепалеологовскому стилю. Широкая, живописная манера исполнения, изящные, вытянутые пропорции, смелые трехчетвертные повороты, свидетельствующие о решительном отходе от излюбленной художниками XII века фронтальности, свободно облегающие тело одеяния, которые ложатся красивыми складками, лишенными всякой каллиграфической измельченности, наконец сочная моделировка ликов с виртуозным использованием цветовых контрастов—все это говорит о том, что здесь подвизались опытные мастера, имевшие превосходную столичную выучку. Особенно выразительны лики Иере-

мии, Софонии и Аарона, в которых с редкостным искусством обыграны цветовые контрасты зеленых, красных и голубых камушков. Примечательно, что в церкви Панагии Паригоритиссы мозаики византийского стиля мирно уживаются со скульптурным декором чисто романского типа. Аналогичное явление мы неоднократно наблюдаем в сербских церквах. Деятельность крестоносцев на Востоке оставила глубокий след в пластике, но не в живописи, которую византийцы рассматривали как родное, исконное искусство и тщательно оберегали от иноземных влияний.

Другой памятник константинопольской живописи XIII века не имеет значительной художественной ценности. Четырнадцать сцен из жития св. Евфимии были открыты А.М.Шнейдером в мартирии этой святой поблизости от константинопольского ипподрома[88]. Фрески образуют два регистра, а внизу написан фриз с draperies simulées. Стиль сухой и безличный. А.-М.Шнейдер предложил датировать фрески IX веком, но его датировка неприемлема, так как они не могли предшествовать стилистическому перелому, который имел место в византийской живописи зрелого X века. Все житийные сцены очень стереотипны (возможно, здесь были воспроизведены более старые образцы), и их точная датировка затруднительна. Но такая особенность, как различные архитектурные кулисы, трактованные в виде слишком объемных и массивных зданий, не позволяет относить эти фрески к эпохе ранее второй половины XIII века.

Прежде чем перейти к сербским и македонским росписям, необходимо остановиться на целом ряде провинциальных памятников. Лишенные в большинстве случаев какого бы то ни было художественного значения, они все же представляют научный интерес, поскольку лишний раз доказывают отсталость провинции, которая и в XIII веке продолжала питаться старыми восточными традициями. Каппадокийские росписи XIII века—Карши килисе (1212), церковь Сорока мучеников около Сувейша (1216–1217), триконх Ортакей (1293) и триконх в Тагаре[89]—мало чем отличаются от фресок XII века. Тот же грубоватый линейный стиль, та же плоскостная трактовка, та же примитивная пестрая раскраска. Аналогичный стиль выдают росписи пещер Кырк Баттал около Трапезунда[90], церкви Иоанна Богослова и церкви Иоанна Предтечи в Джевизлике (там же)[91], грота к югозападу от Пентеликона[92] и церкви Оморфи на Эгине[93]. В церкви Иоанна Богослова сохранились медальоны с полуфигурами апостолов и пророков на своде и евангельские сцены на стенах, исполненные в конце XIII–начале XIV века и отличающиеся широкой, живописной манерой письма. В пещерной церкви Иоанна Предтечи фрески расположены над входом (полуфигуры святых и Богоматери Млекопитательницы) и внутри (полуфигуры пророков и мучеников). Стиль грубый и примитивный, обнаруживающий сходство с каппадокийскими памятниками. В гроте близ Пентеликона находятся две капеллы: святых Николая и Спиридона (1233–1243). На своде первой капеллы мы видим Пантократора на красном фоне, окруженного полуфигурами пророков, Марии и ангелов. На столбе изображено Рождество Христово. Апсиду капеллы св. Спиридона украшает фигура Богоматери на троне, по сторонам от которой написаны ангелы. Сохранились также Благовещение и фигуры архангелов. Роспись церкви Оморфи (1289) теснейшим образом примыкает к группе каппадокийских памятников. Чисто восточный стиль крепко связан здесь с традициями народного творчества. В апсиде даны сидящая на троне Богоматерь и два стоящих архангела. Ниже расположен святительский чин. На триумфальной арке представлены Этимасия между медальонами с ангелами и Благовещение. На своде развертывается евангельский цикл, каждая из сцен которого заключена в обрамление. Жесткие примитивные формы нигде не дают почувствовать приближение нового стиля. Лишь в отдельных иконографических деталях, таких как упавшая в обморок Мария в сцене Распятия или кормящая грудью Богоматерь в Рождестве Христовом, наблюдается незначительное оживление художественного языка. Фрески церкви св. Троицы Кранидийской в Арголиде, исполненные в 1244 году художником Иоанном из Афин[94], обнаруживают преемственную связь с эллинистической традицией[95]. Однако и здесь исполнение остается довольно беспомощным.

К этой же группе провинциальных ориентализирующих памятников могут быть отнесены фрагменты фресок св. Софии в Никее (апостолы в куполе и фигуры святых)[96], коптское Евангелие 1250 года в библиотеке Католического института в Париже (copte-arabe I)[97] и ряд сирийских рукописей: Евангелие 1221 года в якобитском монастыре св. Марка в Иерусалиме (6), Евангелие 1216–1220 годов в Британском музее (Add. 7170), Евангелие 1220 года в Библиотеке Ватикана (syr. 559), Молитвенник 1239 года в Национальной библиотеке в Париже (syr. 112) и Евангелие в Государственной библиотеке в Берлине (Sachau 304)[98].

Более передовой стиль выдают росписи пещеры около монастыря Едилер на острове Латмос[99] и церкви св. Софии в Трапезунде[100]. Фрески пещеры украшают, наподобие декоративного ковра, свод. Изображенные здесь сцены из жизни Христа (Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Распятие, Положение во гроб, Сошествие во ад) исполнены в грубоватой провинциальной манере. Однако повышенный драматизм действия свидетельствует о пробуждении новых тенденций. Лица стали более оживленными, тело распятого Христа сильно выгнуто, его голова упала на плечо. Значительно интереснее росписи св. Софии, открытые русской археологической экспедицией в 1916–1917 годах. Стены храма, созданного при императоре трапезундском Мануиле (1238–1263), украшены развитым евангельским циклом, отдельные эпизоды которого располагаются регистрами один над другим. Сохранившиеся фрески

(Богоматерь и два архангела в апсиде, Крещение, Вознесение, Преображение, Умножение хлебов, Явление Христа ученикам, Уверение Фомы, Чудесный улов рыбы, Деисус, Распятие, Сошествие во ад, Встреча Петра и Павла и другие сцены и фигуры святых) исполнены в тщательной технике, колорит отличается глубиной и звучностью. Облаченные в широкие одеяния стройные фигуры нередко представлены в сильном движении. В живописной трактовке лиц дает о себе знать тяга к объемному пониманию формы, что невольно заставляет вспомнить о фресках Сопочан. Но стиль в целом остается консервативным. Трапезундские росписи, несмотря на их высокое качество, лишний раз показывают, что провинция не была в состоянии собственными силами выйти на новые пути развития. Если в отдельных упомянутых здесь памятниках, особенно в трапезундских фресках, и намечается оживление художественного языка, то оно проявляется лишь в деталях. В течение всего XIII века провинция питалась местными ориентализирующими или восходящими к XII веку традициями. В формирование нового стиля она не внесла ничего существенного. Этот новый стиль был оригинальным достижением константинопольского искусства. Сложившись на столичной почве к последней трети XIII века, он начинает попадать в провинцию только в XIV веке. До XIV века провинция даже в своих лучших произведениях культивировала формы, которые она заимствовала из Константинополя еще в Комниновскую эпоху.

Иная картина наблюдается, когда мы переходим к фрескам Македонии и Сербии. В кругу росписей XIII века последние занимают, без сомнения, ведущее место. Сербы сумели насытить строгие византийские формулы фольклорными элементами. Здесь особенно сильно пробивается реалистическая струя, восходящая к народным источникам. Лучшие фрески подкупают непосредственностью выражения, мужественной силой своих образов, широкой живописной трактовкой. Упрощая утонченный язык византийцев, местные художники сделали его одновременно более полнокровным и гибким. Однако и в группе сербских росписей следует разграничивать памятники архаизирующие, связанные с традициями XII столетия, и памятники передовые, предвосхищающие развитой стиль XIV века. В то время как архаизирующие памятники относятся в основном к первой половине XIII века, большинство памятников развитого стиля создано во второй его половине.

Македония продолжает и в XIII веке играть видную роль. Тяготея к Салоникам, она была главным передаточным пунктом в процессе проникновения византийского искусства в Болгарию, Сербию и Россию[101]. Самые ранние македонские росписи XIII века—это, вероятно, фрески полуразрушенной церкви св. Николая в Мельнике[102]. По стилю они еще связаны с произведениями Комниновской эпохи, но в иконографии есть уже много такого, что сближает их с передовой группой росписей XIII века. Так, например, под фигурой восседающей на троне Богоматери, украшающей конху апсиды, изображен апостол Петр, представляющий Христу св. Иакова. Этот эпизод дан в одном регистре со святительским чином, нарушая обычную для последнего симметрию. Помимо изображения Вознесения на восточном своде и сцен из жизни Христа и фигур и полуфигур отдельных святых на стенах в церкви св. Николая встречаются еще два редких для столь раннего времени сюжета: Поклонение жертве и Явление Христа Петру Александрийскому.

Совсем иными по стилю являются македонские фрески второй половины XIII века. Здесь уже явно дают о себе знать новые веяния. Так, основная роспись церкви св. Николая в селе Манастир, выполненная в 1271 году при императоре Михаиле Палеологе, имеет в себе немало «предпалеологовского»: более пластическое понимание фигуры, более изящные формы[103]. В ныне погибших росписях двух церквей в Мельнике черты нового стиля еще более явственно выступают на первый план[104]. В церкви св. Троицы (1287) имелись полуразрушенные фрагменты фресок с изображением Пантократора, Богоматери Оранты с ангелами, отдельных святых и Нерукотворного Спаса. Почти в таком же поврежденном состоянии пребывала роспись церкви Панагии Пантанассы (1289). Над западной дверью была представлена восседающая на троне Богоматерь с младенцем Христом, к которой приближались два ангела с орудиями мучений в руках. На внешней стороне южной стены был расположен ряд композиций: Явление Христа женам-мироносицам, Исцеление расслабленного, Уверение Фомы, Лествица спасения и Древо Иессеево. Легкие вытянутые фигуры, развевающиеся одеяния, свободная живописная трактовка—все эти черты обнаруживают приближение нового стиля. Последний нашел себе отражение и во фрагменте с изображением Сорока мучеников из церкви св. Леонтия в Водоче[105]. Выполненные в очень широкой живописной манере фигуры мучеников полны движения и экспрессии. Они не образуют, как в искусстве XII века, единую безликую массу. Каждая голова воспринята индивидуально. Обработанная при помощи свободных мазков карнация отличается необычайной мягкостью*.

* О фресках XI века в Водоче см. на с. 100

Одним из провинциальных центров Македонии была Кастория, на почве которой, по счастливой случайности, сохранилось немало церквей, украшенных фресками. Но отсюда было бы преждевременно делать вывод, что Кастория играла в Македонии значительную роль. Ее росписи, особенно XIII–XIV веков, отмечены печатью неприкрытого провинциализма. Так, например, фрески Панагии Мавриотиссы, относящиеся вероятнее всего к первой трети XIII века, во многом продолжают традиции искусства XII столетия[106]. Однако всюду сказывается упрощение и огрубление форм. Черты лиц увеличены, складки одеяний утратили тонкую ритмичность за счет усиления геометрического начала. В самом распределении фресок в интерьере храма дает о себе знать тяга к

более примитивным решениям, нарушающим строгую архитектонику и стройность иконографической системы. Так, конху апсиды украшает монументальная фигура восседающей на троне Богоматери с младенцем, которую фланкируют изображения архангелов. И в той же апсиде помещается фриз, где написаны Христос Еммануил в центре и четыре евангелиста по бокам, явно скопированные с миниатюр и по своим размерам никак не согласованные с величественными фигурами конхи. Ниже идет регистр со святительским чином, опять выдержанный в другом масштабе. На стенах размещены сцены из жизни Христа и большая композиция Успения, которая обращает на себя внимание необычным асимметрическим построением. В нарфике находится развернутое изображение Страшного суда. В церкви Панагии Мавриотиссы сохраняются также фрагменты портретов Алексея I Комнина и Иоанна II, сцена Крещения (XII век) и пострадавшая от записей композиция Древо Иессеево, которую С. Пелеканидис, вообще склонный к слишком ранним датировкам, без достаточных оснований относит к XI веку. Основная группа фресок церкви Панагии Мавриотиссы может рассматриваться как явление запоздалого характера, что исключает предложенную С. Пелеканидисом датировку их XII веком. На XIII столетие указывают, помимо стиля, и такие детали как упавшая в обморок Мария в сцене Распятия и реалистический облик ктитора монаха Мануила, чья фигура помещена у ног Богоматери, восседающей на троне.

Остатки фресок XIII века имеются еще в двух церквах Кастории. В церкви св. Стефана[107] сохранились малозначительные фрагменты (фигуры первосвященников Аарона и Захарии, Благовещение, Николай Чудотворец, изображения Анны с Марией на руках и Анны, кормящей грудью Марию), не дающие ничего принципиально нового для понимания искусства XIII века. Много интереснее фрески церкви Панагии Кубелидики, возникшие в третьей четверти XIII столетия[108]. Хотя формы остаются еще тяжелыми, они приобретают более округлый характер. Это сказывается и в пострадавшей от реставрации полуфигуре Богоматери Влахернской, украшающей конху апсиды, и в фигурах святителей из нижнего регистра апсиды, и в сценах из жизни Христа (Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Вознесение) и Марии (Введение во храм, Успение). Во фресках Панагии Кубелидики есть немало такого, что сближает их с передовой группой сербских росписей второй половины XIII века. Но им недостает свежести и непосредственности выражения, которые так подкупают в произведениях сербской монументальной живописи. Здесь лишний раз убеждаешься в том, насколько опасно стирать грани между македонской и сербской живописью и не видеть при этом их существенных различий, которые стали все более четко намечаться с XIII века.

Обзор национальных школ XIII века лучше всего начинать с Сербии. Сербская школа[109], находившаяся ранее в полной зависимости от Византии, в XIII веке выходит на самостоятельный путь развития. Это не мешает тому, что она постоянно получает импульсы от Византии, особенно из близко находящихся Салоник. Как и в Болгарии, к этим греческим влияниям из Македонии присоединяются слабые романские воздействия, дающие, однако, о себе знать с несравненно бóльшей силой в архитектуре и особенно в скульптуре.

Вслед за основанием Стефаном Неманей и его преемниками на территории Рашки самостоятельного Сербского государства нашло себе место и создание сербской автокефальной церкви. В 1219 году сын Стефана Немани Савва добился от никейского патриарха, минуя македонского архиепископа в Охриде, которому дотоле была подчинена сербская церковь, признания ее независимости. Около 1220 года он же изгнал из Призрена греческого архиепископа и заменил его сербским. Это содействовало росту национального самосознания сербов, основавших на Балканах самое мощное славянское государство, которое с 80-х годов XIII века стало расширять границы в южном направлении, поглотив сначала Македонию, а позднее и северную Грецию. Присоединяя к своим землям территории с греческим населением, сербы, естественно, не могли отгородиться от греческой культуры. Они широко использовали, особенно с конца XIII века, греческих художников для украшения фресками возводимых ими церквей. Но не следует переоценивать значение для сербской живописи этих греческих мастеров, чаще всего являвшихся уроженцами Салоник. На территории Рашки сложились свои, национальные кадры живописцев, связанные с придворной школой, которая выполняла многочисленные заказы королевского двора. Так как в Сербии не существовало, подобно церкви св. Апостолов в Константинополе или собора в Шпейере и церкви Сен Дени во Франции, одного главного храма-усыпальницы, где хоронились бы все члены королевской семьи, то каждый король возводил для себя новый храм с целью сделать его своей усыпальницей. Это обстоятельство, а также отсутствие постоянной королевской резиденции немало способствовали оживлению строительной деятельности в Сербии, которая приобрела в XIII веке исключительно разветвленный характер. Ни в одной другой славянской стране и ни в одной области слабевшей Византийской империи не строилось и не расписывалось так много зданий, как в Сербии. И потому было бы наивно думать, особенно учитывая политическую и экономическую мощь молодого Сербского государства, что оно не имело собственных кадров зодчих, скульпторов и живописцев. Именно они задавали тон. Что же касается греческих мастеров, то последние принуждены были приспосабливаться к вкусам местной среды, а эта среда приобретала с годами все более ярко выраженный национальный характер.

Обычно непомерно высокая оценка роли греческих художников в развитии сербской школы живописи

основывается на большом количестве греческих надписей в сербских росписях. Но такие надписи отнюдь не определяют национальность исполнявших эти росписи мастеров[110]. Не говоря уже о том, что греческий язык был широко распространен в Сербии, а королевский двор поддерживал оживленные культурные связи с Салониками и Константинополем, обилие греческих надписей в сербских фресках находит себе и другое объяснение. Эти надписи чаще всего диктовались заказчиками и зависели от проводимой ими церковной политики и от того, в какой области находилось построенное ими здание. До 1219 года, иначе говоря до обретения сербской церковью самостоятельности, все надписи были греческие. После этого года на территории сербского архиепископства они становятся сербскими. С конца XIII века, по мере завоевания Македонии и после того как территории, подчиненные власти греческого архиепископа в Охриде, переходят в руки сербов, греческие надписи все чаще соседствуют с сербскими, причем эта практика остается типичной для всех памятников Македонии вплоть до завоевания ее турками. Сербские короли и архиепископы прекрасно понимали, что с расширением границ Сербского государства и включением в него греческого населения было бы неверно и опасно пренебрегать местными интересами. Так греческие надписи получили права гражданства наряду с сербскими, особенно в памятниках, находившихся на юге Сербского государства.

Расцвет сербской живописи падает на XIII–начало XIV века и на последние десятилетия XIV и начало XV века, когда после тяжелого военного поражения сербы отступили в долину реки Моравы, где было создано несколько замечательных произведений монументального искусства: Раваница, Ресава, Каленич. Таким образом, расцвет сербской живописи не совпадает с эпохой наивысшего политического могущества Сербии при царе Стефане Душане (1331–1355). И это факт не случайный. Своеобразие сербского средневекового искусства всегда проявлялось тем сильнее, чем концентрированнее были народные силы. Когда они распылялись, как в эпоху экспансии Сербского государства, тогда сербская живопись во многом утрачивала свою индивидуальность. И она вновь ее обрела по мере собирания народных сил в долине реки Моравы—этом последнем убежище отчаянно боровшегося за свою свободу сербского народа.

Работам сербских живописцев XIII века свойственна большая монументальность. Они любят крупные формы, широкие плоскости, массивные фигуры с тяжелыми головами и увесистыми конечностями, простой архитектурный фон. Они сознательно отказываются от линейной стилизации, столь распространенной в живописи позднего XII века. Их здоровое, полнокровное искусство подкупает прежде всего своей непосредственностью и глубокой искренностью. Нередко оно впечатляет смелостью отдельных реалистических решений, намного опережающих достижения греческих живописцев. Еще чаще оно привлекает внимание высоко развитым чувством декоративного, что, в частности, сказывается в превосходном размещении фресок на стенах и сводах, где они образуют неразрывное целое с архитектурой, подчеркивая ее ведущие линии и выявляя плоскости стен. К этим достоинствам сербской живописи XIII века присоединяются необыкновенная чистота и свежесть цвета. Все эти черты с наибольшей силой дают о себе знать в замечательных фресках Сопочан (около 1265), знаменующих настоящий взлет сербской живописи. В Сопочанах уже ясно намечается создание нового стиля, во многом предваряющего искусство палеологовского времени. Трудно сказать, в какой мере это было обусловлено внешними импульсами. Для этого мы слишком мало знаем константинопольское и салоникское искусство 50–60-х годов XIII века. Миниатюры таких рукописей, как cod. Ivir. 5, Vatic. gr. 1158, Vatic. gr. 1208, Vatop. 602/515, Stavronik. 46, во многом перекликаются по стилю с фресками Сопочан[111], но они возникли несколько позже. Во всяком случае, роспись Сопочан остается на сегодняшний день самым передовым памятником монументальной живописи XIII века. Здесь впервые количество новых стилистических черт переходит в такое качество, которое воспринимается нами как целиком приближающееся к искусству раннепалеологовского времени. И хотя сопочанская роспись полностью сохраняет свой национальный характер, она означает перелом огромного принципиального значения, далеко выходящий за пределы развития одной сербской живописи. В этом заключается главная причина того, почему сербские фрески XIII века так важны для понимания хода развития всей византийской живописи этой эпохи. В своей совокупности они освещают последовательные этапы становления нового стиля в рамках монументального искусства, которое в XIII веке представлено с такой полнотой лишь сербскими фресками.

Самые ранние сербские фрески XIII века украшают церковь Богородицы в Студенице, возведенную великим жупаном Стефаном Неманей в 1190–1196 годах[112]. В настоящем виде эти фрески оставляют пестрое впечатление, так как часть из них полностью расчищена, другая же часть остается под записями XVI века либо неоднократно освежалась в различные эпохи. Это крайне затрудняет суждение о первоначальном стиле росписи, тем более что многие исследователи не хотят замечать поновлений таких композиций как Евхаристия или Распятие. Греческая надпись на фреске с изображением Спаса Нерукотворного свидетельствует, что фрески выполнены в 1208 или 1209 году при старшем сыне Стефана Немани—Вукане. Имя мастера в надписи, к сожалению, утрачено. Все расчищенные фрески имеют голубой фон и выполнены в светлой колористической гамме с преобладанием легких прозрачных цветов. Иконографическая система росписи складывается из традиционных элементов: Богоматерь Влахернитисса и два

архангела в конхе, Евхаристия и святители в апсиде, евангелисты на парусах, сцены из жизни Христа и фигуры святых на стенах и сводах. На южной стене находится переписанный в XVI–XVII веках ктиторский портрет: Богоматерь подводит к восседающему на троне Христу Стефана Неманю, который держит в руках модель возведенной им церкви, а на боковых выступах стены даны фигуры св. Саввы и Стефана Дечанского. Этот тип ктиторского портрета был занесен в Сербию из Византии. Однако в Сербии он получил такое развитие, какого никогда не имел у греков. Сербы, с их повышенным интересом к национальной истории, сумели насытить ктиторские портреты новым, реалистическим содержанием и в значительной мере изменить канон, который господствовал в византийской живописи. По своему стилю фрески Студеницы существенно отличаются от произведений греческого мастерства. Более того, они знаменуют решительный отход от его традиций. Все формы стали крупными и тяжелыми, в фигурах и особенно в лицах подчеркивается не столько тонкая одухотворенность, сколько физическая мощь, плоскости не дробятся мелкими линиями, а даются широкими и спокойными. Отдельные головы поражают своим реализмом, в такой мере запечатлен в них славянский тип. Все это говорит о кристаллизации оригинальной сербской школы живописи, которая на этом раннем этапе развития обнаруживает немало точек соприкосновения с искусством романского Запада. Учитывая оживленные связи Стефана Немани и его сыновей с папским престолом и венграми, не приходится удивляться этой близости. Она находит себе объяснение как в географическом положении Рашки, так и в реальной исторической обстановке, заставлявшей сербских королей лавировать между Византией и Западом.

Немало романских черт наблюдается также в росписях южной и северной капелл, фланкирующих внешний нарфик церкви Богородицы в Студенице. Фрески обеих капелл исполнены около 1235 года. В северной капелле сохранилась композиция Поклонение жертве, а стены южной капеллы украшали четыре сцены из жития Симеона Немани (лучше других уцелела композиция Перенесение останков Симеона Немани) и два групповых портрета (Стефан Неманя в монашеском облачении, Стефан Первовенчанный, Радослав и его жена Анна и три первых архиепископа автокефальной сербской церкви: Савва I, Арсений и Савва II). К сожалению, фрески южной капеллы дошли до нас в полуутраченном состоянии. Но и тут бросается в глаза тенденция к утяжелению всех форм, которым присуща романская массивность. Отдельные головы, особенно портретные, написаны в смелой, энергичной манере, адекватной сильным характерам представленных здесь людей.

Церковь Вознесения в Жиче, где находилась первая сербская архиепископская кафедра, была основана между 1207 и 1219 годами Стефаном Первовенчанным, братом св. Саввы[113]. Она хранит остатки выцветших фресок XIII века в трансепте (Распятие, Снятие со креста, фигуры апостолов), в южной капелле (Перенесение останков св. Стефана) и в колокольне (фигуры Константина и Елены). Из-за очень плохого состояния сохранности этих фресок затрудняется их точная датировка. В фигурах апостолов бросается в глаза более детальная, чем в Студенице, линейная проработка формы, но величавая и эпически спокойная композиция Распятия обнаруживает несомненное сходство с аналогичной сценой в Студенице. Хотя, по свидетельству Феодосия Хиландарца, св. Савва привел живописцев для украшения церкви из Константинополя, стиль росписи указывает скорее на работу местных мастеров, которые обслуживали королевский двор.

Черты национального сербского стиля решительно выступают на первый план в росписи церкви Вознесения монастыря Милешева, основанного королем Владиславом[114]. Наиболее вероятным временем возникновения фресок является середина четвертого десятилетия: около 1234 года. В Милешеве, как и в Студенице, мы встречаем столь типичные для сербских храмов портреты ктиторов. Король Владислав представлен дважды: в сопровождении Богоматери перед восседающим на троне Христом на южной стене трансепта и вместе со своим братом Радославом и отцом Стефаном Первовенчанным, св. Саввой и Стефаном Неманей в северо-восточном углу притвора. Второй групповой портрет также замыкала фигура восседающего на троне Христа, ныне утраченная. На южной стене притвора имелся еще один портрет — вероятно, тестя Владислава болгарского царя Ивана Асеня. Такое обилие портретов было несомненно вызвано желанием Владислава, отнявшего власть у брата, подчеркнуть родственные связи с домом Неманичей. От некогда богатой росписи сохранились многочисленные фигуры святых (среди них изображения Бориса и Глеба) и отдельные евангельские сцены. Стиль фресок отличается большой оригинальностью. Фон росписи кафоликона не традиционный синий, а желтый, что вызвано стремлением художников подражать мозаике. Для усиления сходства с мозаикой этот желтый фон покрыт тончайшей сеткой едва заметных линий, которые создают иллюзию мозаической кладки. Поверх желтого фона местами нанесен тонкий слой золота, стершийся от времени. Массивные фигуры с тяжелыми конечностями облачены в широкие одеяния, распадающиеся на жесткие складки. Свободно написанные лица, обработанные при помощи резких зеленых теней, обнаруживают нередко чисто национальный тип. Движения фигур развертываются по плоскости, в силу чего они имеют в себе нечто угловатое. В целом архаический стиль росписи существенно отличается от стиля чисто византийских памятников. Если для последних характерна легкость композиционных построений (легкие изящные фигуры, легкие здания), росписям Милешевы, наоборот, свойственна монументальная тяже-

ловесность статических форм. Эта черта сближает росписи Милешевы с памятниками романского стиля[115]. Так как романские влияния широко проникали из Центральной Европы в сербскую архитектуру, есть основания думать, что аналогичный процесс находил себе место и в живописи. Когда вслед за разгромом Константинополя пресеклась связь Сербии с центром византийской культуры, ее художники получили тем самым бóльшую свободу. Именно в силу этой временной эмансипации от Византии сербские живописцы проявили особую восприимчивость к произведениям романских мастеров, чей художественный язык привлекал их свежестью и суровой мужественностью.

Немалую стилистическую близость к фрескам Милешевы обнаруживает первая группа росписей церкви св. Апостолов в Пече, исполненная в 50-х годах XIII века[116]. И в ней настойчиво пробивается архаическая струя. В апсиде, например, изображен Деисус, а в куполе дано Вознесение. Фигуры тяжелые, их движения неловкие, выражение лиц строгое и даже несколько сумрачное, переходы от света к тени резкие.

Значительный шаг вперед знаменуют фрески церкви Успения в Мораче, воздвигнутой в 1252 году внуком Стефана Немани—удельным князем Стефаном[117]. В этих фресках уже намечаются новые стилистические тенденции, которые получают свое дальнейшее развитие в замечательной росписи Сопочан. Наиболее значительные фрагменты сохранились в диаконнике, где открыт интереснейший житийный цикл, посвященный пророку Илии. Он состоял из одиннадцати сцен, размещенных двумя регистрами, причем в пределах первого регистра отдельные эпизоды были развернуты наподобие фриза, не будучи отделенными друг от друга вертикальными обрамлениями. При такой композиции пейзажные и архитектурные фоны переходят из одной сцены в другую либо искусно используются для размежевания смежных эпизодов. На восточной стене над окном представлена полуфигура Богородицы в типе Знамения, а под окном Деисус в трех медальонах. Окно фланкируют фигуры архангела Гавриила и Богоматери (Благовещение). Наконец, на своде находилось изображение Ветхого деньми. Уверенные по рисунку и очень красивые по своим легким и светлым краскам, фрески Морачи выдают руку опытного художника, хорошо знавшего образцы византийского искусства XII века. Вместе с тем ясно, что он вышел из местной традиции, ибо у него много общего с одним из мастеров, работавших в Милешеве. Но он идет дальше своих предшественников. В пространственном развороте его композиций, в многоплановых архитектурных фонах, в более свободных поворотах фигур чувствуются уже предпалеологовские веяния.

Наиболее крупным фресковым циклом XIII века является роспись церкви св. Троицы в Сопочанах, воздвигнутой сербским королем Стефаном Урошем около 1260 года и украшенной между 1263 и 1268 годами[118]. Если фрески Морачи лишь в слабой степени отражают процесс нарождения нового стиля, поскольку они во многом примыкают к традициям византийского искусства XII века, роспись Сопочан, наоборот, служит яркой иллюстрацией того, как новый стиль внедряется в сербскую монументальную живопись. Это произошло, скорее всего, в результате самостоятельного развития сербской живописи, хотя не исключена возможность проникновения в Сербию византийских влияний. Но откуда они шли—из Никеи, Константинополя или Салоник,—этого мы не знаем. Так или иначе, всегда следует помнить о том, что Сопочаны представляют самый ранний известный нам памятник нового стиля.

Роспись храма в Сопочанах лишена монолитного единства. Отдельные ее части относятся к различным эпохам. Сам храм и внутренний нарфик с двумя приделами (Стефана архидиакона и Симеона Немани) были расписаны около 1265 года, наружный нарфик—около 1340 года, а боковые приделы Николая и Георгия украшены еще позже: в 50–60-х годах XIV века. Наиболее значительной и интересной является древнейшая часть росписи, от которой сохранились 444–449
многочисленные фрагменты. В конхе апсиды была изображена ныне утраченная фигура Богоматери с двумя ангелами. В средней части апсиды находится Евхаристия, а нижний регистр содержит композицию Поклонение жертве: на красном престоле стоит дискос с лежащим на нем обнаженным младенцем Христом, по сторонам представлены два ангела в диаконских облачениях и процессии святителей (эта композиция, зрелая форма которой появилась во второй половине XII века, повторяется также в апсиде придела Симеона Немани). В куполе находились ныне погибшие изображения пророков, в парусах фигуры евангелистов и над арками медальоны с праотцами. В кафоликоне развертывается, начиная с Благовещения, обширный евангельский цикл, причем на западной стене представлена многофигурная композиция Успения. Нижние части южной и западной стены направо от входа занимает характерный для сербских храмов групповой портрет основателя церкви, членов его семьи и предков: Богородица подводит к Иисусу Христу идущих в ряд Симеона Неманю, Стефана Первовенчанного, короля Уроша I с моделью церкви в руках и его сыновей Драгутина и Милутина (этот портрет пострадал от утрат и записей). На сводах южной и северной оконечностей трансепта написаны Гостеприимство Авраама и Сорок мучеников севастийских. Над аркой, соединяющей алтарь и жертвенник, мы видим Спаса Нерукотворного, на концах трансепта двенадцать апостолов, а в нижних регистрах кафоликона многочисленные фигуры праотцев, воинов и святителей. В жертвеннике представлена полуфигура Богоматери типа Знамение, младенец Христос на дискосе с двумя ангелами по сторонам и сцены из жития Богоматери, а в диаконнике Деисус, Спас Нерукотворный и сцены из жития св. Николы. На фресках внутреннего нарфика,

одновременных с росписью храма, фигурируют следующие изображения: семь Вселенских соборов, Собор Стефана Немани, Древо Иессеево, Три еврейских отрока, сцены из жизни Иосифа, Страшный суд. Здесь же написаны Христос на троне, Константин и Елена, святые монахи и две монументальные композиции: Кончина матери Уроша королевы Анны Дандоло и ктиторская группа, где перед восседающей на троне Богоматерью стоят Стефан Урош, его жена Елена и их сыновья Драгутин и Милутин. Стены и своды придела Стефана архидиакона украшены сценами из жития св. Стефана, фигурами святых и образом Спаса Нерукотворного, а на сводах придела Симеона Немани помещались четыре исторические композиции, от которых уцелели Смерть Симеона и Перенесение останков Симеона Немани из Хиландарского монастыря в Студеницу.

Уже простое перечисление изображений в сопочанской церкви ясно показывает, какому усложнению подвергается в XIII веке церковная роспись. Большинство сюжетов заимствовано из византийской живописи XII века, но дублирующие друг друга групповые портреты ктиторов или исторические сцены кончины и перенесения останков членов королевской семьи представляют оригинальное нововведение сербских художников. Как и росписи Милешевы и Градаца, фрески Сопочан имеют желтый фон, который в свое время был покрыт тонким слоем золота.

По своему стилю сопочанские фрески являются одним из наиболее передовых памятников монументальной живописи XIII века. Отдельные сцены отличаются подчеркнуто пространственным характером, чему немало способствуют архитектурные кулисы, умело использованные как пространственный фактор: евангелисты изображены на фоне сложных сооружений, украшенных велумами; в сцене Христос с книжниками на втором плане развертываются изогнутые, как в мозаиках Кахрие джами, здания; строения и скалы в Распятии расположены так, чтобы акцентировать чередование планов. Движения фигур стали много свободнее. Широкие, как бы надутые ветром одеяния оживляют некогда замкнутый контур, придавая ему особую живописность. В Распятии движение приобретает трагическую напряженность: Богоматерь падает в обморок, тело Христа сильнейшим образом изогнуто, голова его бессильно упала на плечо, воин с копьем представлен в резкой, порывистой позе. Одновременно радикально меняется и трактовка. Вместо типичной для XII века линейной проработки форм вводится свободная живописная техника, базирующаяся на широких мягких мазках. Такими мазками накладываются последовательные слои красок, голубоватые и зеленые рефлексы и энергичные белые блики. Нетрудно заметить, что все отмеченные здесь особенности во многом предвосхищают стиль XIV века. Но в сопочанских фресках рядом с этими передовыми элементами продолжают существовать и романские пережитки, дающие о себе знать в некоторой тяжеловесности фигур, в грубоватом рисунке неуклюжих конечностей и жестких параллельных либо ломающихся складок.

Фрески Сопочан с их крупными формами и большими плоскостями, с их ясными, легко обозримыми композициями, с их удивительной слитностью со стеной могут быть смело причислены к шедеврам средневековой монументальной живописи. Это искусство привлекает своей полнокровностью, своим подлинно эпическим характером, своей величавой монументальностью. Оно могло сложиться только на почве молодой культуры, получившей крепкую народную прививку. В Сопочанах мы соприкасаемся с одним из самых здоровых и жизненных вариантов искусства XIII века. Нигде больше не встретится столь же реалистическая трактовка лиц, в которых отображен славянский тип, нигде краски не достигают такой светосилы и прозрачности. В Сопочанах невольно вспоминаются фрески Пьеро делла Франческа. И эта ассоциация далеко не случайна, ибо и здесь палитра строится на предельно высветленных цветах: небесно-голубом, светло-зеленом, бледно-лиловом, синевато-стальном, фиолетовом, белом, золотисто-желтом.

Традиции мастерской, подвизавшейся в Сопочанах, продолжаются в росписи монастыря Градац, который был возобновлен принцессой анжуйского дома королевой Еленой, женою короля Уроша I (1242–1276)[119]. Фрески, возникшие на протяжении 70-х годов, дошли в крайне фрагментарном состоянии. По качеству они сильно уступают лучшим сопочанским фрескам, хотя представляют тот же этап в развитии стиля. Опознаются евангельские сцены, богородичный цикл, Успение, полуфигура мертвого Христа в диаконнике, два изображения перенесения мощей Симеона или Стефана Немани, ктиторский портрет, пророки в куполе и евангелисты на парусах, Причащение апостолов и Поклонение жертве в апсиде, Сорок мучеников севастийских и Вселенские соборы в нарфике. Композиция Рождества Христова дана в оригинальной форме: путем присоединения к ней дополнительных эпизодов — Прибытия, Поклонения и Возвращения волхвов, Бегства в Египет и Избиения младенцев — она значительно усложнена. Как и в Милешеве, все фрески имеют в подражание мозаикам желтый фон со следами золота. Массивные фигуры очерчены энергичными линиями, такими же линиями обведены руки, лица и складки одеяний. В отдельных сценах встречаются объемные архитектурные кулисы (Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот), близкие к аналогичным мотивам в мозаиках Кахрие джами. По меткому наблюдению Н. Л. Окунева, и в Градаце дают о себе знать романские влияния, главным образом влияния романской миниатюры. Так, например, Бегство в Египет кажется копией иллюстрации романской рукописи с сохранением всех особенностей стиля. Колористическая гамма отличается нехарактерной для греческой палитры яркостью красок, маленькие здания приходятся фигурам по пояс, одеяния усеяны белыми точками, нимбы окрашены в

зеленые, синие и красные цвета. Следует особо подчеркнуть, что выступающие в Градаце западные влияния восходят к консервативным, отживающим свой век образцам романского искусства, а отнюдь не к памятникам передового стиля.

С конца XIII века сербская живопись вступает в новую фазу развития. При короле Стефане Милутине (1282–1321) началась экспансия Сербского государства на юг, в Македонию. Ослабевшая Византия не могла противостоять и принуждена была заключить мир. Король Милутин получил в жены дочь императора Андроника II Симониду. Захват территории с греческим населением и тесные связи с константинопольским двором привели, естественно, к усилению византийских влияний. Отныне они снова начинают играть в сербском искусстве такую роль, какая им принадлежала лишь в последней трети XII века. Известно, что король Милутин поддерживал дружественные отношения не только с Константинополем, но и Салониками. Он неоднократно посещал Салоники, строил здесь церкви и даже имел резиденцию. В этих условиях было естественным привлечение в придворную мастерскую сербского короля греческих художников, которые осуществляли бы его многочисленные начинания. Греческих мастеров могли приглашать как из Константинополя, так и из Салоник. К концу XIII–началу XIV века сложились смешанные греко-сербские мастерские, которые выполняли росписи по заказу сербского двора. Сотрудничество греков с сербами не могло не привести к созданию особой разновидности стиля со своими национальными чертами. Сравнивая работы этих мастерских с произведениями сербских художников XIII века, невольно замечаешь утрату многих ценных качеств, в том числе свежести и непосредственности выражения. Приобщив сербских живописцев к раннепалеологовскому стилю в его столичном варианте, заезжие греческие художники, часть которых была далеко не первоклассными мастерами, принесли с собой и ремесленную рутину. Этим объясняется грубоватый и несколько стереотипный характер ряда сербских фресок конца XIII–начала XIV века. В них иллюстративное начало играет непомерно большую роль, средства же художественного выражения стандартизируются и во многом утрачивают свободу и оригинальность, которыми отличались лучшие из сербских фресок XIII века.

Перелом в сербской живописи конца XIII столетия отчасти связан с деятельностью двух мастеров, чьи подписи имеются в росписях церквей Богородицы Перивлепты в Охриде (1295), Богородицы Левишки в Призрене (1307–1313), св. Никиты близ Скопле (до 1316) и Георгия в Старо Нагоричино (1316–1318) и которым С. Радойчич склонен приписывать также ряд фресок в Арилье и Жиче. Этими мастерами были Михаил Астрапа и Евтихий[120]. Для уточнения их индивидуальной манеры письма предстоит еще сделать многое. Но следует предостеречь от одной опасной тенденции, которая сводится к тому, чтобы приписывать им чуть ли не все сербские фрески и иконы рубежа XIII и XIV веков. В это время подвизалось немало талантливых живописцев, и было бы неверно все сводить только к деятельности Михаила и Евтихия.

Церковь Богоматери Перивлепты в Охриде расписана в 1295 году[121]. Ее фрески представляют памятник вполне сложившегося палеологовского стиля, но с 451
местными особенностями. Церковь была воздвигнута великим этериархом Прогоном Згура, зятем Андроника II. Этот же заказчик построил в Салониках церковь св. Николая τοῦ Σγουρoῦ. Поэтому есть основание думать, что для росписи охридского храма он пригласил салоникских мастеров, которые выполнили заказ совместно с сербскими художниками. Открытые на фресках греческие подписи живописцев указывают, что по крайней мере два мастера, Михаил Астрапа и Евтихий, были греками, остальные же могли быть и сербами. Фрески располагаются идущими друг над другом регистрами, причем один из них содержит развернутый цикл Страстей, а другой—не менее полный богородичный цикл. На западной стене размещена большая композиция Успения. В нарфике изображены Христос в образе Ангела Великого совета, Рождественский стихарь, Неопалимая купина, Премудрость созда себе храм, Сон Навуходоносора, Лествица Иакова. Авторы фресок любят многофигурные, пронизанные сильным движением композиции с массивными архитектурными фонами. В сценах Страстей их художественный язык достигает особого драматизма и экспрессии. Рисунок, как правило, лишен тонкости, жесткий колорит страдает от чрезмерной пестроты. Но искусству работавших здесь мастеров нельзя отказать в своеобразной выразительности, отмеченной печатью свежего реализма, который восходит к традициям сербской живописи XIII века.

Самый поздний памятник сербской монументальной живописи XIII века—фрески церкви св. Ахилия в Арилье, исполненные в 1296 году[122]. Среди сильно пострадавших от времени фресок могут быть опознаны Евхаристия и Поклонение жертве в апсиде, евангелисты на богатых архитектурных фонах в парусах, впервые здесь встречающаяся фигура Иоанна Предтечи с крыльями и с усеченной головой на блюде, св. Ахилий, Валаам на ослице, Жертвоприношение Авраама, Ложе Соломона, ряд евангельских сцен, сцены из жизни Богоматери и Николая Чудотворца, Вселенские соборы, собор Стефана Немани, Древо Иессея, отдельные фигуры святых, а также следующие изображения: портреты короля Драгутина, его жены Каталины и его младшего брата короля Милутина, портреты Стефана Первовенчанного, Уроша I и его вдовы Елены, портреты сыновей Драгутина Владислава и Урошича, серия портретов архиепископов сербских и местных епископов, сцена Кончины епископа моравичского Меркурия.

Арильские росписи намного уступают по качеству охридским, хотя и представляют примерно тот же

этап в развитии раннепалеологовского стиля (ср. особенно такие сцены как Сретение и Крещение, где композиции свободно развернуты в пространстве). В исполнении фресок принимали участие салоникские мастера, как об этом свидетельствует открытый на одной из фресок греческий акростих МАРПОY (Μιχαὴλ Ἄναξ Ῥωμαίων Παλαιολόγος Ὀξέως Ὑμνηθήσεται), связанный с одним эпизодом из истории Салоник. По-видимому, автор этого акростиха был приверженцем византийского императора Михаила VIII Палеолога и в годы войны Сербии с Византией он скрывал свою грекофильскую ориентацию. Арильские фрески ясно показывают, что далеко не всегда приезд греческих мастеров обогащал сербское искусство. Эпохой наибольшего расцвета сербской живописи было как раз то время, когда связи с Константинополем оказались полностью прерванными, а связи с Салониками в значительной мере свелись на нет[123].

Реставрационные открытия бросили свет на раннюю сербскую станковую живопись. В отличие от Древней Руси на сербской почве сохранилось относительно мало икон, особенно произведений XII–XIII веков. Между тем несомненно, что все церкви обильно украшались иконами и что последние были сосредоточены главным образом на алтарных преградах. Феодосий Хиландарский в жизнеописании св. Саввы сообщает о заказе Саввой икон у «опытнейших» живописцев в Салониках: иконы представляли святых в рост, и среди них находилось изображение Богородицы Горы[124]. Вероятно, поначалу, как и в России, иконы ввозились в Сербию из Константинополя и Салоник. Но постепенно здесь начали складываться собственные кадры живописцев. Иконы XII и раннего XIII века в Лане и Хиландаре, приписываемые С. Радойчичем сербским мастерам[125], еще лишены твердых опознавательных признаков, которые позволяли бы рассматривать их как произведения сербских мастеров. Поэтому их лучше включать в группу византийских памятников. Зато со второй половины XIII века в Сербии все чаще начинают попадаться иконы, обнаруживающие несомненную принадлежность к сербской школе. При этом в Сербии широко распространены иконы портретного типа. Как известно, сербские короли и члены их семей, а также архиепископы легко причислялись к лику святых, что открывало широкий доступ их изображению на иконах. Уже с 30-х годов XIII века упоминаются иконы с портретами сербских властителей, а в 1281 году была создана икона св. Саввы. В сокровищнице собора св. Петра в Риме хранится интереснейшая сербская икона конца XIII века, на которой в верхней части представлены полуфигуры Христа и апостолов Петра и Павла, а внизу фигуры королей Драгутина и Милутина и их матери королевы Елены, поклоняющейся св. Николаю Барийскому[126]. Несогласованность величины изображений, размещенных в двух регистрах, свидетельствует о примитивности вкусов создавшего эту икону сербского мастера, не избегшего западных влияний. Но весьма характерен повышенный интерес к портрету, который мы неоднократно отмечали при обзоре сербских росписей XIII века. Данная черта отражает тягу сербских художников к реальному миру, который привлекал их внимание в гораздо большей степени, чем современных им византийских мастеров. Этот же более реалистический строй иконописного образа бросается в глаза и в двух великолепных произведениях сербской иконописи позднего XIII века, происходящих из церкви Богородицы Перивлепты в Охриде: в Распятии (Народный музей в Охриде)[127] и Апостоле Матфее (там же)[128]. Обе иконы были без достаточных оснований приписаны кисти одного мастера — Евтихия. Но если икона с изображением апостола Матфея 450
выдает определенную стилистическую близость к фрескам церкви Богоматери Перивлепты, то Распятие написано в иной, более архаической манере, невольно заставляющей вспомнить о произведениях Джунты Пизано. Особая полнокровность художественного языка, глубочайшая эмоциональность, необычные для византийской палитры открытые краски, особенно светло-синие и синевато-стальные цвета Распятия, — все указывает на сербских мастеров, смело претворявших византийское наследие на свой лад[129].

По сравнению с сербскими памятниками болгарские росписи XIII века отличаются гораздо более консервативным характером[130]. В своем художественном развитии Болгария отставала от Сербии, чья живопись играла на Балканах ведущую роль. В то время как сербские фрески XIII века тяготеют к стилю XIV, росписи Болгарии этого же времени еще связаны с традициями XII века. Если не считать незначительных мозаических фрагментов из маленькой церкви на холме Трапезица в новой болгарской столице Тырново[131] и не менее случайных фресковых фрагментов в многочисленных капеллах на той же Трапезице[132], от болгарской монументальной живописи XIII века сохранилось лишь два крупных памятника: роспись церкви Сорока мучеников в Тырново (1230)[133] и роспись церкви святых Николая и Пантелеимона в Бояне (1259)[134]. Часть тырновских фресок погибла во время землетрясения в 1913 году. До землетрясения храм Сорока мучеников содержал следующие композиции: Успение, Сон Иакова и Троицу на западной стене, многочисленные сцены мученичеств в нарфике и полуфигуры кормящих грудью Анны с Марией и Елизаветы с Иоанном над дверями, ведущими в церковь и капеллу. Разрушенные фрески западной стены отличались более передовым характером, нежели роспись нарфика. Последние дают иллюстрацию Синаксаря, причем они восходят к миниатюрам XII века. Было бы, однако, ошибочно связывать эти фрески только на том основании, что они следуют в выборе сюжетов константинопольскому календарю, со столичной школой. Против этого решительно говорит их жесткий, примитивный, линейный стиль, включающий в себя ряд романских

черт, таких как развертывание угловатых фигур на плоскости или отсутствие правильного масштаба между фигурами и ландшафтом. В композициях западной стены наблюдается известное оживление традиционного художественного языка (более свободные контуры, более мягкие складки, шанжирующие цвета одеяний, бо́льшее движение), но в целом и эти фрески примыкают к традициям XII века, которыми питались работавшие в Тырново мастера.

Несравненно значительнее росписи Боянской церкви, представляющие один из главных декоративных ансамблей XIII века. Церковь в Бояне состоит из трех разновременных построек: ее восточная часть воздвигнута в XI веке, центральная часть, имеющая два этажа,—в середине XIII века, западная—в 1882 году. Если не считать немногих фрагментов росписи XI–XII веков, о которых уже шла речь*, то все фрески восточной и центральной частей возникли в 1259 году. К сожалению, сохранность фресок оставляет желать лучшего. При одной из реставраций они местами были укреплены воском, что затрудняет суждение об их фактуре и колорите. Тут на помощь приходят нетронутые фрески верхней церкви, одновременные с фресками нижней. Сохранившиеся здесь фрагменты—Деисус и фигуры святителей в апсиде, Благовещение по сторонам триумфальной арки, Сошествие во ад и Собор архангелов на южной стене, фигура стоящего перед св. Пантелеимоном заказчика на северной стене—отличаются высоким качеством исполнения. Особенно красивы сочные, свежие краски (голубая, светло-зеленая, золотистая охра, оранжево-красная, коричневато-красная), которые позволяют восстановить былой колорит росписи нижней церкви. По-видимому, верхняя церковь рассматривалась как часовня над склепом, в связи с чем тематика ее росписи связана с представлениями о смерти, воскресении и о Страшном суде.

* См. с. 108

Роспись восточной части нижней церкви складывается из традиционных элементов. В куполе мы видим Пантократора, в барабане восемь ангелов, на парусах евангелистов. Между евангелистами расположены четыре иконы Христа: Мандилион, Керамион, Ветхий деньми и Еммануил. В апсиде изображены восседающая на троне Богоматерь между двумя стоящими ангелами и четыре отца церкви. На стенах алтаря представлены святые диаконы, над триумфальной аркой Преображение и по сторонам арки Благовещение. Своды и стены украшает праздничный цикл, каждая из сцен которого заключена в простое обрамление. Расположенные тремя либо двумя регистрами фрески включают следующие эпизоды: Посещение Марией Елизаветы, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Тайная вечеря, Несение креста, Распятие, Сошествие во ад, Жены-мироносицы у гроба, Вознесение, Сошествие св. Духа, Успение. В нижнем регистре размещены фигуры святых и восседающего на троне Христа, названного в надписи Эвергетом, из чего можно заключить, что данный образ восходит к константинопольскому прототипу. Центральная часть церкви также богато расписана. Свод и западная стена притвора украшены сценами из жизни св. Николая. Над входом в церковь мы видим поясную Одигитрию с поклоняющимися ей Иоакимом и Анной по сторонам, под южной аркой Христа с книжниками, под северной аркой относящееся к более поздней эпохе Введение во храм, на восточной стене копирующий столичную икону образ Христа Халкитиса, по сторонам от входа фигуры св. Варвары и Недели в позах оранты, на северной стене портреты севастократора Калояна, его жены Десиславы и фигуры святых, на южной стене портреты болгарского царя Константина Асеня, царицы Ирины и изображения святых.

В целом стиль боянской росписи отличается консерватизмом. Несмотря на то, что роспись исполнена в 1259 году, она почти целиком примыкает к традициям XII века. Приземистые фигуры лишены движения, отсутствует развитой архитектурный фон, большинство композиций развертывается в пределах одного плана. Благодаря применению пастозной техники художники достигают более тонкой моделировки лиц, что особенно заметно в портретах, обработанных при помощи последовательного перехода одного тона в другой. Однако и здесь трактовка остается достаточно жесткой и линейной, представляя прямой контраст с сочной живописной манерой письма XIV века. Чисто национальные типы лиц и славянские надписи ясно указывают, что в Бояне работали болгарские мастера. Как свидетельствует стиль росписей, связь этих мастеров с константинопольской школой была весьма слабой. Два изображения Христа, восходящие к столичным образцам, мало что дают для определения художественного генезиса боянских стенописей, поскольку прославленные константинопольские иконы были общим достоянием всей византийской провинции. Не большее значение имеет в этом отношении и установленный А. Н. Грабаром факт зависимости ряда сцен из жития св. Николая от константинопольской редакции, так как последняя могла стать известной боянским мастерам уже из вторых рук.

Основой стиля боянской росписи является искусство, импортированное из Византии. Но это искусство исходит не прямо из Константинополя, а вероятнее всего из Тырново, новой столицы Болгарского царства, первой широко ассимилировавшей византийское наследие. На эту византийскую основу в Бояне наслаиваются, как и в ранних сербских росписях XIII века, романские влияния, особенно ясно выступающие в сценах из жития Николая Чудотворца, занимающих обособленное место среди боянских фресок. В то время как фрески кафоликона и верхней церкви тесно связаны с византийской традицией (исключения представляют лишь угловатая фигура воина в сцене Несение креста, как бы сошедшая с листа романской рукописи, и чисто западный жест Десиславы, придерживающей большим пальцем шнурок плаща), сцены

из жития св. Николая в притворе нижней церкви выдают сильнейшее западное влияние. К традициям романской живописи восходит здесь прежде всего своеобразное построение композиции: архитектурные сооружения и фигуры перегружают поле изображения, между почти одинаковыми по размерам фигурами и зданиями отсутствует правильный масштаб. Вместо легких, дифференцированных, обладающих беспокойным живописным контуром строений, столь характерных для византийского архитектурного пейзажа, художники изображают массивные сооружения романского типа, завершающиеся спокойными горизонтальными линиями. Всюду доминируют нерасчлененные грубоватые формы, приземистые фигуры распластываются, как в романских фресках, по плоскости, не будучи в силах преодолеть сковывающую их тяжесть. Западные влияния дают о себе знать также в сильно стилизованной трактовке волос, в своеобразной форме латинского корабля с выставленными на корме щитами, в головных уборах сидящих на корабле матросов, в натурализме их живых, резких движений (Утишение бури). В сцене Свержение идола статуя Венеры полуприкрыта плащом, образующим у ее ног острые, почти готические складки. Все эти необычные для византийского стиля черты позволяют предполагать, что сцены жития св. Николая были скопированы с романской житийной иконы, отдаленно напоминавшей икону св. Екатерины из Национального музея в Пизе. Было бы, однако, неправильно рассматривать эти западные влияния как передовой фактор в развитии византийской живописи XIII века. Западные влияния, выступающие не только в болгарских, но и в сербских росписях, были чисто местным явлением. Они шли из средней Европы и не просачивались далее Балкан. К тому же это были влияния не передовой готики и не итальянского Проторенессанса, как думал Д. В. Айналов, а влияния архаического, уже себя пережившего романского искусства. На путях развития нового стиля романские влияния представляли барьер, который надо было преодолеть, чтобы этот стиль мог получить полное выражение. И никогда не следует забывать, что палеологовский стиль, сложившийся на столичной почве, вышел из неоэллинистической традиции, а отнюдь не из той архаической струи, которая проникла на Восток, главным образом на Балканы, в связи с походами крестоносцев.

Если на сербской и болгарской почве сохранился ряд памятников монументальной живописи XIII века, в России этого же времени мы не находим ни одной значительной фресковой росписи. Вторжение татар нанесло русской культуре тяжелый удар. Старые города лежали в развалинах, огромное количество художественных произведений было уничтожено, квалифицированные ремесленные силы оказались распыленными либо угнанными на Восток, строительство новых церквей почти прекратилось. Поскольку татары не дошли до Новгорода и Пскова, постольку именно этим городам, сохранившим независимость, суждено было стать крупными культурными центрами. Надолго прерванные связи с Константинополем привели к тому, что оживились местные народные традиции, нашедшие себе особенно яркое отражение в иконописи,—этом великом национальном искусстве Древней Руси.

Наибольшей оригинальностью отличаются новгородские иконы, примыкающие в своем большинстве к традициям XII века. В таких замечательных произведениях новгородской станковой живописи, как Богоматерь Белозерская из Белозерска, Николай Чудотворец из новгородского Духова монастыря, Иоанн Лествичник, Георгий и Власий из поселка Крестцы Новгородской области в Русском музее в Ленинграде, Царские врата из села Кривого Архангельской области и восседающий на троне Христос с избранными святыми на полях из поселка Крестцы в Третьяковской галерее в Москве и Николай Мирликийский работы Алексы Петрова из церкви Николы на Липне близ Новгорода в Новгородском музее (1294)[135], нетрудно проследить дальнейшее становление одной из основных древнерусских школ живописи. Эти, на первый взгляд примитивные по стилю, иконы подкупают свежестью и непосредственностью выражения. Открытые лица святых утрачивают былую сумрачность, плоские фигуры импонируют прежде всего силуэтом, приобретающим необыкновенную четкость. Типичная для византийских икон красочная лепка вытесняется подчеркнуто линейной проработкой формы, колористическая гамма год от года выигрывает в яркости, чистоте и звонкости (многие иконы имеют красный фон). Бросается в глаза геометрическая упрощенность композиций, скупых и лаконичных. Самобытным характером отличается также монументальная псковская житийная икона пророка Илии, отмеченная печатью патриархального простосердечия[136].

Рядом с Новгородом и Псковом иконопись практиковалась и в других городах, но поскольку они находились под игом татар, условия для ее развития были здесь малоблагоприятными. Тем не менее ряд русских икон XIII века может быть связан с Ярославлем, испытавшим большой расцвет до вторжения татар. Здесь следует упомянуть великолепную Богоматерь Оранту[137] и Архангела Михаила[138] в Третьяковской галерее, а также Спаса Златые Власы в Успенском соборе Московского Кремля[139] и Богоматерь Толгскую в Третьяковской галерее[140]. Отдельные иконы представляют, вероятно, искусство Киева (Богоматерь Свенская в Третьяковской галерее[141]) и Москвы (Архангел Михаил с Иисусом Навином из Успенского собора в Кремле[142]). Выделяется своим высоким качеством Богоматерь Оранта, представляющая шедевр древнерусской иконописи. Интересна также икона Богоматери Толгской, дающая развитой тип сидящего Умиления. Несколько особый стиль Толгской иконы, отдаленно напоминающий болгарские памятники, позволяет предполагать, что она является вольной переработкой болгарского оригинала.

В XIII веке связь России с Константинополем свелась почти на нет. Византийские влияния проникали на Русь преимущественно через Сербию и Болгарию, в силу чего русские художники получали образцы византийского искусства из вторых рук. Но с конца XIII века на Русь начинают просачиваться передовые столичные влияния, отражающие процесс нарождения палеологовского стиля. Доказательством служат изображения евангелистов в Евангелии из Третьяковской галереи в Москве, возникшем в Галицко-Волынской области (К 5348)[143]. Повороты фигур, широкая живописная трактовка, затейливые архитектурные кулисы с велумами—это черты нового стиля, проникающего, однако, в Россию широкой волной только в XIV веке, когда в Москву и Новгород прибывает ряд греческих мастеров.

Богатейший материал для суждения об искусстве XIII века дают многочисленные росписи Грузии. Эти росписи проливают яркий свет на то оживление, которое царило в художественной жизни христианского Востока в XIII веке, лишний раз свидетельствуя, что последний ни в коем случае не был эпохой застоя и упадка, как это неоднократно стремился доказать Н.П.Кондаков. В целом грузинские росписи, сохраняющие ряд восточно-эллинистических и сирийских пережитков, представляют четко выраженную национальную группу. На парусах изображаются необычные для Константинополя, но часто встречающиеся в Каппадокии евангелисты в медальонах, купола и своды украшаются нигде более не фигурирующей, кроме Белого монастыря в Египте, композицией Вознесения креста. Колорит фресок базируется на коричнево-красных, охристых, серых, голубых, синих, зеленых и белых красках.

При всей самостоятельности грузинских росписей они не могут быть оторваны от основной линии развития византийского искусства. Эволюция живописи протекала в Грузии по тем же этапам, как и в Византии. Византийские формы постоянно просачивались в Грузию, система росписи грузинских храмов следует в главных чертах схеме декорации византийских церквей, большинство иконографических сюжетов заимствовано из византийских источников. Поэтому нет оснований считать, что в XIII веке грузинская живопись развивалась по своим, совершенно особым путям, намного опередив развитие византийской живописи. Только в результате такого подхода возникла ныне отвергнутая попытка датировать фрески Убиси первой половиной XIII века[144]. Если принять эту датировку, то пришлось бы рассматривать Грузию как колыбель всей палеологовской живописи, что решительно опровергается совокупностью грузинских памятников. В действительности фрески Убиси возникли не ранее второй половины XIV века. Ставя так вопрос, мы отнюдь не хотим отрицать художественное значение ряда грузинских росписей XIII века, ярко отражающих не только национальный подъем грузинской культуры в эпоху царицы Тамары, но и общее для всего христианского Востока оживление искусства. Однако на ту ступень, которая представлена росписью Убиси, грузинская живопись поднялась лишь в XIV веке, когда она органически переработала палеологовское наследие.

Для Грузии царствование царицы Тамары (1184–1213)[145] явилось эпохой наивысшего политического и культурного расцвета страны. Благодаря блестящим военным успехам Тамаре удалось подчинить своей власти часть Армении и персидские провинции Ирак, Хорасан, Зенджан, Казвин и другие. Активные связи с западным миром, с Востоком и Византией расширили кругозор грузинского общества, выдвинувшего в лице Шота Руставели великого поэта, в чьем творении отражена как в зеркале жизнь высших кругов этого феодального общества, одинаково хорошо знакомых и с поэзией провансальских трубадуров, и с персидской литературой, и с философией неоплатоников, и с трактатами арабских ученых, и с трудами византийских писателей. «Витязь в тигровой шкуре»—наглядное свидетельство того, насколько сложной и утонченной была грузинская культура на рубеже XII и XIII веков.

Цикл грузинских росписей позднего XII и раннего XIII века открывают фрески пещерного храма в Вардзии, возникшие около 1184–1186 годов, что доказывается размещенными на северной стене портретами царя Георгия и его дочери Тамары[146]. В апсиде изображена сидящая на троне Богоматерь Одигитрия между стоящими архангелами и чин святителей, на своде и на стенах новозаветные сцены и фигуры святых, в притворе Страшный суд, Деисус, две сцены из жизни св. Стефана и медальон с крестом, поддерживаемый четырьмя летящими ангелами. Около 1207 года была исполнена также роспись Бетании[147]. Помимо ветхозаветных и евангельских сцен, остатков Страшного суда, портретов царя Георгия III, царицы Тамары, царевича Георгия Лаша и двух ктиторов мы находим здесь многочисленные фигуры святых и схимников, Деисус, три фриза с пророками, апостолами и отцами церкви в апсиде и, наконец, редкую композицию Причащение Марии Египетской св. Зосимою.

Не позже 1208 года возникла роспись Кинцвиси—один из лучших памятников монументальной живописи Грузии[148]. Точно датируемые портретами царя Георгия III, его дочери Тамары и внука Георгия Лаша на северной стене, а также ктиторским портретом первого министра царицы Тамары Антония на южной стене, эти фрески стоят под сильным византийским влиянием. В куполе представлен крест, окруженный двенадцатью фигурами (Деисус и девять архангелов), в барабане двенадцать пророков и святые (в два ряда), на парусах несомые ангелами медальоны с полуфигурами евангелистов, в кафоликоне развитой евангельский цикл, Три отрока в пещи огненной, фигуры святых, сцены из житий Николая Чудотворца и св. Георгия и Древо Иессеево. В апсиде мы видим сидящую на троне Богоматерь с младенцем Христом между стоящими архангелами (конха), святителей и диаконов (оконные простенки) и полуфигуру Христа

(в нише под средним алтарным окном), а на своде и стенах вимы крест, четырех ангелов и двучастную композицию Причащения хлебом и вином. Для росписи Кинцвиси характерны необычайная мягкость
452 трактовки, полное отсутствие резких очертаний. Проведенные уверенной рукой контуры отличаются эластичностью, изящные фигуры с тонкими лицами полны благородства, в колорите преобладают нежные голубые и зеленые тона.

Определенную близость к декоративной системе Кинцвиси выдают фрески храма в Тимотесубани, относящиеся к несколько более позднему времени (первая четверть XIII века)[149]. Роспись купола повторяет роспись Кинцвиси, но в апсиде, в отличие от Кинцвиси, под сидящей на троне между двумя архангелами Богоматерью написаны два регистра: один с фигурами Христа и двенадцати апостолов, а другой с фигурами двенадцати святителей. В кафоликоне помещается развитой евангельский цикл, который расширен за счет богородичного цикла и сцен Страстей. На западной стене находится грандиозная композиция Страшного суда. Светлый тон росписи определяется большим количеством белых одежд, которые даются в сочетании с красными, коричневатыми и серыми плащами и хитонами. На этих белых одеждах эффектно выступают широкие темные штрихи складок. Сопровождаемые, как и все грузинские росписи XIII века, грузинскими надписями, фрески Кинцвиси и Тимотесубани обнаруживают тенденцию к более свободной трактовке фигуры, но эта тенденция не перерастает в новый стиль. Основой последнего остаются традиции зрелого XII века.

Эти же традиции определяют и стиль росписи алтарной части храма в Ахтале[150]. В конхе представлена сидящая на троне Богоматерь с младенцем, ниже идет пояс с Евхаристией, еще ниже написаны в два ряда фигуры святителей: Григорий Просветитель, Евсевий, папа Сильвестр, Иаков брат Божий и другие. Художник, выполнивший эти фрески, находился под сильным византийским влиянием. В композицию Причащения он ввел для вящей торжественности прислуживающих ангелов. Его рисунок отличается точностью и изяществом. Очень эффектен контраст между белыми одеждами и интенсивными синими фонами. Росписи нижнего слоя северной и южной стен храма исполнены в иной, более самобытной манере. Здесь уцелели четыре сцены из богородичного цикла (особенно интересно Ласкание Богоматери) и ряд сцен из жизни Христа (в том числе Христос перед Анной и Каиафой, Христос перед Пилатом, Шествие на Голгофу). На западной стене находится большая композиция Страшного суда.

Первой половиной XIII века датируется роспись маленькой зальной церкви около монастыря Шио-Мгвиме, неподалеку от Мцхеты[151]. Апсида украшена здесь Деисусом с двумя херувимами, под Деисусом расположены двенадцать поясных изображений апостолов, еще ниже даны восемь святителей в рост. Своды и стены были декорированы евангельскими сценами и фигурами святых и столпников. Света́ на лицах образуют своеобразные орнаментальные плетения, несколько напоминающие ту манеру письма, которой придерживались мастера, работавшие в Нередице.

Более поздний этап развития представлен росписями юго-восточного придела храма в Гелати и юго-западного помещения базилики в Хоби, относящимися к концу XIII–началу XIV века[152]. В Хоби даны житие Иоанна Предтечи и ктиторский семейный портрет владельца Мингрелии Шергила Дадиани. Эта роспись, как и большинство других росписей Мингрелии (Мартвили[153], Оциндале, Цаленджиха), входит в число работ грекофильского направления, либо стоящих под сильным византийским влиянием, либо исполненных непосредственно греками.

В отличие от фресок Хоби, представляющих наиболее передовой памятник грузинской монументальной живописи XIII века, роспись пещерной церкви в Бертубани (Давид-Гареджа в Кахетии)[154] отмечена печатью большого архаизма. В апсиде изображена сидящая на троне, между двумя архангелами, Богоматерь с младенцем Христом, ниже написан фриз с идущими к центральному киворию святителями, по краям фриза представлены диаконы. Замо́к коробового свода украшает композиция Вознесения креста, а его склоны богородичный цикл из десяти сцен. Портреты царицы Тамары и ее сына Георгия Лаша, на голове которого красуется царская корона, позволяют датировать фрески ранним XIII веком (1212–1213). В западном притворе церкви сохранились остатки незаконченной композиции Страшного суда, намеченной лишь в прорисях. Художники, вероятно, прекратили работу из-за внезапного вторжения неприятельских войск.

Из этой же местной монастырской школы вышла очень интересная роспись трапезной, представляющая уникальный по своему иконографическому составу ансамбль[155]. Большинство сюжетов подобрано здесь под определенным углом зрения—с учетом функционального использования трапезной. Поэтому из Евангелия взяты сцены, изображающие либо трапезы (Гостеприимство Авраама, Брак в Кане, Тайная вечеря), либо эпизоды чудесного насыщения (Умножение хлебов), либо сюжеты с символическим намеком на приятие пищи духовной (Беседа Христа с самарянкой). Рядом с Тайной вечерей художники изобразили ученика Давида Гареджели Лукиана, доящего лань. Кроме этих композиций входивший в трапезную видел в апсиде Деисус, по сторонам от него фигуры архангела Михаила и Давида Гареджели, в нише северной стены полуфигуру Христа Еммануила между двумя гранатовыми деревьями, а на своде крест. Фрески трапезной отличаются грубоватой экспрессией и подкупают наивной непосредственностью выражения. По качеству они тоньше фресок главного храма Бертубани. Но и они связаны с монастырской культурой, обычно являвшейся в Грузии хранительницей старых восточнохристианских традиций. И

поскольку эти традиции были в Грузии очень сильны, постольку они задерживали процесс сложения нового стиля, который начал пускать корни на грузинской почве лишь с конца XIII и начала XIV века[156].

Параллельное сосуществование восточных и византинизирующих форм наблюдается также в грузинской миниатюре[157]. Характеризующие ее новые черты—это более свободная компоновка фигур, нередко выходящих за пределы обрамления, нарушение классической симметрии, усиление композиционной связи между текстом, с одной стороны, и заставкой и инициалом—с другой, высветление колористической гаммы, в которой преобладают голубые, розовые и сиреневые тона. В отдельных рукописях украшения исполняются только чернилами и киноварью, которые даются на фоне незакрашенного пергамента. В орнаментике все чаще всплывает плетенка. Такие рукописи как Ларгвисское Евангелие (A 26), фрагмент Евангелия (S 1401)[158] и Евангелие от 1270 года (H 1344) в Институте рукописей в Тбилиси или Евангелие из Гелатского монастыря в Публичной библиотеке в Ленинграде (новая серия 17)[159] при всей их самобытности (грузинские типы лиц, подражающие памятникам грузинского зодчества XIII века архитектурные кулисы) все же близки к византийским образцам. Наоборот, находящиеся в Институте рукописей в Тбилиси Пицундское Евангелие (H 2120)[160], Литургический свиток (A 18), Евангелие (A 922) и разрозненное Евангелие (H 2122, H 2125, S 2662)[161] представляют типичный пример местного ориентализирующего стиля, который базируется на примитивном плоскостном рисунке и на пестрой, грубоватой раскраске. Так называемое Моквское Евангелие от 1300 года (Институт рукописей в Тбилиси, Q 902)[162], чьи миниатюры исполнены в широкой живо-
453 454 писной манере и полны сильного движения, ясно свидетельствует о том, что к этому времени более свободный стиль утвердился и в грузинских иллюстрированных рукописях, что нельзя не поставить в связь с проникновением в Грузию передовых палеологовских образцов, во многом определивших стиль грузинской живописи XIV века.

Блестящий расцвет грузинской культуры был внезапно прекращен многократными вторжениями монголов и хорезмийцев. Тамерлан довел страну до полного экономического истощения, от которого Грузия не могла оправиться в течение веков. Эпоха царицы Тамары была «золотым веком» Грузии, когда последняя достигла зенита своей славы и могущества.

Крайне интенсивной художественной жизнью жила в XIII веке Армения. Это было время большого подъема ее искусства, особенно искусства миниатюры[163]. Но в кругу памятников восточнохристианского искусства армянские памятники XIII века занимают особое место. В редкостной чистоте удерживая восточный характер, они образуют вместе с тем четкую национальную группу. Это не мешает, однако, говорить о византийских влияниях и в применении к армянской живописи, поскольку они были существенным фактором при формировании стиля киликийской миниатюры.

В XIII веке, как и в предшествующие столетия, следует строго разграничивать памятники коренной Армении от памятников, возникших на киликийской почве. В то время как первые целиком восходят к чисто восточным традициям, вторые приближаются к византийским. Антихалкедонитская Армения избегала украшать свои храмы фресками. Но последние имеются в тех армянских церквах, которые расположены на территории, находившейся в тесном контакте с халкедонитской Грузией. Одним из таких пунктов был город Ани, где сохранился наиболее значительный фресковый цикл XIII века. Это роспись церкви Григория Просветителя, построенной в 1215 году Тиграном Оненцом[164]. В куполе изображено Вознесение, а в барабане Богоматерь Оранта, три ангела и двенадцать апостолов (верхний регистр) и четырнадцать пророков, Моисей и Аарон (нижний регистр). Паруса украшены медальонами с евангелистами. В апсиде мы видим Деисус, ниже Евхаристию, еще ниже фриз со святителями и двумя диаконами. В кафоликоне расположен плохо сохранившийся цикл новозаветных сцен и житие св. Григория. Все фрески имеют грузинские надписи, что прямо указывает на влияние халкедонитской Грузии. Стиль росписи отличается восточным характером, обнаруживая ряд точек соприкосновения с росписями Бетании. Плоские фигуры обработаны при помощи резких линий, в иконографии дают о себе знать сирийские пережитки, схема распределения фресок следует провинциальной традиции. Более передовой характер имеет роспись придела, исполненная, без сомнения, другим художником. Наряду с фрагментами монументальной композиции Страшного суда мы находим здесь Снятие со креста и Оплакивание. В живописи придела, возникшей, вероятно, в первой половине XIII века, чувствуются слабые византийские отголоски, но в целом и она представляет типичный памятник армянского искусства. Столь же архаичен стиль фрагментов, открытых Н. Я. Марром в 1892 году при раскопках церкви Бахтагеки в Ани: головы святых, Богородицы из Благовещения, Нерукотворного Спаса и остатки композиции Рождества Христова[165]. Исполненные, вероятно, в начале XIII века, и эти фрагменты фресок выдают жесткий, чисто восточный стиль.

Аналогичный стиль лежит также в основе тех рукописей, которые были иллюминированы в центральной Армении. Таковы Избранные речи начала XIII века, написанные в монастыре Аваг-ванк в области Даранагянц (Матенадаран в Ереване, 7729), Евангелие 1211 года, иллюстрированное в Ахпате художником Маркаре из монастыря Оромос (там же, 6288), Евангелие 1214 года, иллюстрированное художником Игнатиосом в монастыре Оромос (Библиотека Сан Ладзаро в Венеции, 151), Евангелие 1219 года, исполненное близ Харберда (Матенадаран в Ереване, 7734), Евангелие княгини Ванени Севадян, исполнен-

ное в 1224 году в монастыре Хоранашат в Хачене (там же, 4823), Евангелие 1230 года, исполненное Григором в Эрзеруме (Библиотека Сан Ладзаро в Венеции, 325), Евангелие 1232 года, известное как Евангелие Таргманчац, исполненное Григором (Матенадаран в Ереване, 2743), Евангелие парона Хавраса 1232 года, иллюстрированное в монастыре Оромос (там же, 1519), Евангелие Вахтанга Хаченца, написанное до 1261 года Торосом в Агвани в районе Хачена (там же, 378), Евангелие 1294 года, иллюстрированное художником Хачером (там же, 4814) и многие другие. Совершенно плоские фигуры исполнены, как правило, в весьма примитивной манере. Художников привлекает прежде всего орнамент, являющийся для них как бы родной стихией. По сравнению с киликийским орнаментом он тяжелее и жестче, зато ему присуща замечательная монументальность. Восходя к старым восточным традициям, он выдает известное сходство с украшениями ирландских и каролингских рукописей, что следует объяснять общностью источников. Особенно хороши тяжелые, нередко вытянутые во всю высоту страницы заглавные буквы, заставки и орнаменты на полях, с тонким декоративным чутьем распределенные по поверхности листа. Миниатюры этих, обычно больших по формату, манускриптов, с их подчеркнутой линейностью и смелой экспрессией, близки по духу к произведениям сирийских художников, в чьих работах фигурируют те же грузные формы, та же грубоватая выразительность, та же яркая пестрая раскраска.

Иная картина наблюдается в киликийской миниатюре, расцвет которой относится ко второй половине XIII века. В Киликийском царстве процветал ряд художественных школ: в Скевре, Дразарке, Сисе, Акнере, Грнере, Ромкла, Барджберде. Все они выпускали огромное количество богато иллюстрированных рукописей. Эти киликийские рукописи XIII века представляют, наряду с работами Григора и Костандина, самое ценное, что сохранилось от староармянской живописи.

Небольшое по размерам Киликийское государство обладало высокой культурой. Ее средоточием были двор и многочисленные монастыри, связанные через епископов с царствующим домом и знатными родами. Постоянно общаясь с Востоком, соприкасаясь с придворной жизнью крестоносцев, киликийская знать имела возможности шлифовать свои вкусы на предметах роскоши как восточного, так и западного мастерства. И это повлияло на все киликийское искусство, полное утонченности и особой изысканности. Размеры рукописей уменьшаются, их украшения отделываются с ювелирной тщательностью, таблицы канонов и заставки приобретают невиданное разнообразие и пышность, маргинальные знаки насыщаются растительными мотивами, образующими сложнейшие орнаментальные построения, которые нередко включают в себя крохотные фигурки птиц и животных, портреты и даже целые сюжетные сценки. При такой трактовке рукопись превращалась в своеобразную драгоценность, призванную удовлетворить взыскательный вкус богатого и образованного заказчика.

Стиль киликийской миниатюры второй половины XIII века исходит из киликийских традиций позднего XII века. Но он несет в себе много нового. Формы сделались легче и изящнее, развевающиеся одеяния подвергнуты изысканной линейной стилизации, композиции пронизаны бурным движением, рисунок приобрел еще бóльшую каллиграфическую остроту, усложнился архитектурный ландшафт. Все эти перемены произошли не без византийского влияния, всегда игравшего видную роль в Киликии. Выше мы уже видели, что византийская живопись была действенным фактором в искусстве Григора и Костандина*. * См. с. 105 Передаточным пунктом были, скорее всего, греческие и грузинские монастыри, которые находились на Черной Горе неподалеку от Антиохии и которые имели свои скриптории[166]. На Черной Горе существовало и девять армянских монастырей. Такими путями византийские образцы легко проникали в Киликию. Из ранних киликийских манускриптов особым изяществом выделяются Евангелие 1237 года парона Костандина (Матенадаран в Ереване, 7700), Евангелие 1251 года священника Вардана (там же, 3033) и Евангелие, написанное до 1268 года, Смбата Гундестабля (там же, 7644)[167]. Но наивысшего расцвета киликийская миниатюра достигает в творчестве прославленного Тороса Рослина и его учеников и ближайших последователей[168]. От Тороса Рослина дошло семь подписных рукописей: Зейтунское Евангелие 1256 года в Библиотеке Армянского патриархата в Стамбуле (136), Евангелие 1262 года в Уолтерс Арт Гэллери в Балтиморе (539), Евангелия 1260, 1262 и 1265 годов и Маштоц 1266 года в Библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме (251, 2660, 1956 и 2027) и Евангелие 1268 года в Матенадаране в Ереване (10675, ранее в Иерусалиме 3627). Несомненные произведения Рослина характеризуют его как многоопытного мастера, хорошо знавшего византийское искусство и в первую очередь византийскую миниатюру. Это, однако, не умаляет оригинальности Рослина. Как и другие современные ему киликийские мастера, он никогда не подражает греческим образцам. Все заимствованное со стороны он перерабатывает соответственно своим национальным вкусам и склонностям. Его свободные линии, то решительные и смелые, то нежные и мягкие, поражают виртуозной каллиграфичностью. Но Рослин еще не становится на путь той безудержной линейной стилизации, которая быстро нарастает в работах его последователей. В своих средствах выражения он еще сдержан, особенно если его сравнивать с более молодыми киликийскими мастерами. С последними связаны такие блестящие рукописи, как, например, возникшее на протяжении 60-х годов Евангелие князя Васака (Библиотека Армянского патриархата в Иерусалиме, 2568), Евангелие царицы Керан 1272 года (там же, 2563), знаменитый Чашоц, или праздничная Минея, царя

Гетума II от 1286 года (Матенадаран в Ереване, 979)[169], ослепительно богатая орнаментика которого навеяна готическими манускриптами, безымянное Евангелие 1287 года (там же, 197), исполненное в 80-х годах еще одно безымянное Евангелие (там же, 9422) и, наконец, так называемое Евангелие восьми художников (там же, 7651)[170]. Все эти манускрипты обнаруживают особую зрелость стиля и совершенство техники исполнения. Бурное движение временами переходит в почти барочный пафос, изящные линейные складки образуют прихотливые извивы, лица трактованы при помощи тонких белых линий, чья стилизация граничит с чистым узором, в поворотах фигур есть что-то резкое и манерное, скалы состоят из графически заостренных блоков, объединенных в динамические массы. Все полно напряженности и беспокойства. Органический язык византийского искусства уступает здесь место орнаментальной стилизации, основанной на полных движения линиях. В этом же направлении перерабатывается архитектурный ландшафт, принимающий еще более фантастические, чем в византийской живописи, формы. Колорит, лишенный характерной для византийской палитры строгости, отличается живостью и пестротой. Светлые красные, голубые, желтые, синие, зеленые и лиловые краски контрастно сопоставляются с золотом, находящим себе широкое применение. Особенно интересен богатейший восточный орнамент, который поражает пышностью и неисчерпаемым богатством форм, нередко заимствованных из старых восточных источников. В целом киликийская миниатюра, чья иконография восходит в большинстве случаев к сирийской традиции, представляет одно из наиболее значительных явлений в искусстве христианского Востока XIII века, лишний раз подтверждая, что наступившее в этом искусстве оживление совсем не было связано с влияниями Запада[171].

Надо перенестись в совершенно иной мир, в Германию и Италию, чтобы по достоинству оценить размах экспансии византийского искусства в XIII веке. Крестовые походы, разграбление Константинополя и связанное с этим проникновение на Запад византийских художественных произведений, а также эмиграция греческих художников были немаловажными причинами широкого распространения византийских форм в живописи средневековой Европы. Они одни, однако, не могут объяснить данный процесс. Если бы Германия и Италия не были подготовлены к органическому усвоению византийского искусства, последнее никогда не сыграло бы той эпохальной роли, которая фактически выпала на его долю. Для большинства европейских стран XIII века соприкосновение с Византией было столь же необходимо, как возврат к античной традиции для Италии XV века. В результате приобщения к художественной культуре Византии Германия и Италия облегчили себе переход от романского стиля к натурализму готики и реализму дученто. Византийские образцы давали новую, более легкую и точную систему пропорций, помогавшую преодолеть тяжелый и недостаточно дифференцированный язык романского искусства. В XII веке, когда романский стиль господствовал безраздельно, византийские образцы не могли рассчитывать на большой успех. В XIII веке, с разложением романского стиля, спрос на византийские изделия увеличивается, так как итальянские и немецкие мастера находят в них отклик на свои насущные художественные запросы. В искусстве Византии их особенно привлекает своеобразное сочетание глубокого спиритуализма с блеском внешних средств выражения, восходящих к лучшим традициям эллинистического искусства. Отныне из византийских образцов заимствуют систему пропорций, трактовку складок, мотивы движений, композиционные схемы, короче говоря все то, что способствует изживанию романского понимания формы.

Византийское наследие впервые перестает быть действенным фактором развития во Франции, где уже в первой половине XIII века сложился готический стиль в миниатюре. Момент зарождения готики был началом конца византийской экспансии в Европе. Готика представляла слишком стихийное и оригинальное явление, чтобы она нуждалась в помощи извне. К тому же она была прямо противоположна искусству Византии, никогда не допускавшему натурализма и динамической напряженности, которые так характерны для готического стиля. Зато в Германии и Италии, куда готика проникла со значительным опозданием и где романские традиции оказались несравнимо более живучими, чем во Франции, византийское искусство еще долго оставалось популярным. Однако и здесь оно перестало пользоваться успехом, как только оформились в своих основных чертах немецкая готика и проторенессансный реализм, содержавшие в себе принципиальное отрицание всего того, чем гордилась Византия.

Экспансия византийского искусства на немецкой почве началась в конце XII века и достигла апогея в первой половине XIII столетия. Главными центрами византинизирующего стиля тут были Вестфалия и Саксония[172]. Алтарное навершие из церкви Марии zur Wiese в Зёсте (Берлин-Далем), роспись алтарного свода церкви Марии zur Höhe в Зёсте (Мадонна с двумя святыми и ангелами), роспись потолка церкви св. Михаила в Гильдесхейме и фрески капеллы св. Николая в Зёсте — все это наглядные примеры грекофильского искусства, которое процветало в первой половине XIII века в северной Германии. В миниатюре тот же византинизирующий стиль нашел себе яркое отражение в Госларском Евангелии и в Миссале из библиотеки при соборной ризнице в Хальберштадте (около 1245). В многочисленной группе рукописей тюрингско-саксонской школы, среди которых особенно известны Псалтирь, исполненная около 1212 года для ландграфа Германа Тюрингского, в Штуттгарте (24), Псалтирь св. Елизаветы в Археологическом музее в Чивидале (cod. CXXXVII) и Псалтирь в Мюнхене (lat. 23094), с первого же взгляда бросается в глаза огромное количество визан-

тинизмов не только в иконографии, но и в стиле. Не подлежит сомнению, что главным их источником в северной Германии были произведения византийского прикладного искусства, наводнившие Европу после разграбления крестоносцами Константинополя. Среди этих произведений видное место должны были занимать греческие иллюстрированные рукописи XII века. Вторым путем для проникновения византийских форм в Германию служили постоянные культурные и политические связи последней с Римом и особенно с южной Италией и Сицилией, где в это время неоднократно имели свою резиденцию немецкие императоры. Подражая византийским образцам и их итальянским переработкам, немецкие художники подготавливали себе тем самым полную эмансипацию от романского стиля. Они облегчают пропорции фигур, делают их более изящными и точными, упрощают композиции, разнообразят мотивы движений. Но в орнаментике они остаются верными своим собственным традициям, откуда ими берутся извивающиеся, полные движения линии. С годами эти динамические линии все сильнее выступают также в трактовке одеяний и ландшафта: складки ломаются и закручиваются, скалы получают зигзагообразные очертания, нагромождение архитектурных форм принимает фантастический и беспокойный характер. Так создается угловатый манерный стиль, который на немецкой почве непосредственно предшествовал возникновению готики. Представленный такими произведениями, как навершие алтаря в Берлинском музее, икона с изображением восседающей на троне Богоматери из собрания Карран в Национальном музее во Флоренции, Евангелие в Городской библиотеке в Ашаффенбурге (cod. 13) и роспись хор для монахинь в соборе Гурка в Кернтене, этот стиль был изжит, когда в Германии сделались популярными памятники французской миниатюры. К концу XIII века в немецкой живописи окончательно утверждается готика. Отныне пути развития европейского и византийского искусства резко расходятся: Европа выдвигает готический натурализм, а Византия, хотя и создает новый палеологовский стиль, принципиально остается на своих антинатуралистических позициях[173].

Еще более существенным фактором развития, чем в Германии, византийское искусство стало в дучентистской Италии. В XIII веке Италия превратилась в один из основных форпостов византинизма на Западе. Византийские формы проникали широким потоком через портовые города, поддерживавшие постоянные торговые связи с Востоком, через Адриатику и Венецию. Их носителями были греческие памятники XII века, в довольно чистом виде представлявшие комниновские черты. Но к концу XIII века в Италию стали просачиваться более передовые формы палеологовского искусства, во многом повлиявшие на стиль молодого Дуччо. Однако эта новая волна столичных влияний была изолированным эпизодом. В целом на итальянской почве дученто преобладают традиции византийского искусства XII века, причем, как мы будем иметь случай в этом неоднократно убедиться, импульсы часто шли не от столичных, а от провинциальных памятников.

Одним из наиболее значительных художественных центров XIII века была Сицилия, историю живописи которой большинство исследователей несправедливо обрывает на XII веке[174]. Выше мы видели, что в Сицилии обосновались целые колонии греческих художников, принимавших к себе на обучение местные силы. Как следствие такого сотрудничества создавался своеобразный локальный стиль, явившийся прототипом для дучентистской maniera greca. В XIII веке эти итало-греческие мастерские, которые культивировали византийские формы, продолжали свое существование. Доказательством служат великолепные фрагменты мозаик в церкви бывшего монастыря Сан Грегорио в Мессине, изображающие стоящего архангела и сидящую на троне Богоматерь с младенцем, перед которой опустился на колени неизвестный епископ[175]. Эти фрагменты принадлежат зре- 455
лому XIII веку, в пользу чего говорят не только тщательно моделированные лица, но и круглая форма трона, подчеркивающая пространственный момент, реалистический тип адоранта и сравнительно свободная трактовка складок. Из монастыря Сан Грегорио происходит также сильно реставрированная мозаика в Национальном музее в Мессине, на которой мы видим восседающую на троне Богоматерь[176], причем и здесь трон имеет оригинальную круглую форму, как в предшествующей мозаике. Из этой же школы вышли и две замечательные иконы, которые были опубликованы Б. Бернсоном как произведения константинопольского мастера XII века. Они изображают сидящую Одигитрию и находятся в Националь- 456–458
ной галерее в Вашингтоне[177]. Обнаруживая большую стилистическую близость к вышеупомянутым мозаическим фрагментам, обе иконы представляют великолепные образцы сицилийской живописи, сохранившей в XIII веке в наиболее чистом виде великие традиции византийской культуры. Как ни близки, однако, эти иконы к произведениям византийских художников, в них ясно чувствуются новые веяния: лица обработаны при помощи тонкой светотени, одеяния, несмотря на золотую шраффировку, падают довольно естественными складками, фигуры и троны обладают тяжестью, типичные для византийских икон спиритуализм и легкость композиционных построений уступают место более реальной трактовке.

Что деятельность сицилийских греческих мастерских не прекращалась и в XIV веке, об этом свидетельствует алтарная мозаика собора в Мессине, радикально обновленная, вероятно на основе старой композиции, при Петре II (1321–1333)[178]. В апсиде представлен Христос на троне между двумя стоящими архангелами, Богоматерью и Предтечей. У ног Христа опустились на колени Фридрих II, архиепископ Джуидотто деи Тамиатис (1299–1333) и Петр II. Выше Христа изображена Этимасия, а по триумфаль-

ной арке идут медальоны с ангелами. Триумфальная арка фланкировалась в свое время Благовещением, от которого после землетрясения 1908 года остались жалкие фрагменты. Стиль мозаик выдает греческие, хотя и несколько вульгарного оттенка, черты. Еще более греческим характером отличается мозаика с изображениями Христа на троне и стоящих Петра и Павла на стене центрального нефа в Палатинской капелле, возобновленная около 1345 года[179]. Реставратор этой мозаики сознательно архаизировал, стремясь подражать стилю XII века. Однако тот факт, что он еще в середине XIV века умел тонко почувствовать дух византийского искусства эпохи Комнинов, ясно показывает насколько живучи были в Сицилии чисто греческие традиции. В мозаиках боковых апсид мессинского собора, возникших уже в середине XIV века, наблюдается постепенное растворение этого запоздалого византинизирующего стиля в формах тречентистского искусства[180]. В левой апсиде изображена сидящая на троне Богоматерь с младенцем Христом между стоящими ангелами и святыми Лючией и Агатой, у ног которых опустились на колени жена Фридриха II Элеонора и жена Петра II королева Елизавета. В правой апсиде были представлены сидящий евангелист Иоанн, а по сторонам от него Николай Чудотворец и Василий Великий и коленопреклоненные донаторы: король Людовик (1342–1356) и Джованни Рандаццо, герцог Афинский. После землетрясения 1908 года от правой апсиды сохранилась лишь ее левая часть с фигурами Николая и Людовика.

Аналогичное растворение традиционных византийских форм в искусстве треченто выдает икона из Национальной галереи в Палермо, изображающая Деисус с двумя ангелами[181]. Исполненная в Сицилии в первой половине XIV века, она представляет яркий пример искусственного сплава византийских и итальянских элементов, который нельзя охарактеризовать иначе как глубоко упадочное явление. В дальнейшем национальные итальянские черты получают полное преобладание в сицилийском искусстве, что логически приводит к постепенному отмиранию греческих мастерских.

Вторым каналом для проникновения византийских форм в Италию служили базилианские монастыри. В отличие от Сицилии, где культивировались традиции столичной живописи, южная Италия питалась образцами народного искусства. Базилианские монахи подражали восточнохристианским произведениям, их сирийской иконографии, их простой раскраске, их плоскостной линейной трактовке. Вот почему столь примитивен художественный язык многочисленных апулийских фресок XIII века. Изображения Петра и Николая в крипте Санта Лючия около Бриндизи мало чем отличаются по стилю от наиболее архаических русских краснофонных икон. В последних находят себе также ряд параллелей сцены из жизни св. Антония, украшающие церковь Сан Сеполькро в Барлетте. Представленная в центре фигура святого могла бы быть принята за работу русского художника, в такой мере она напоминает фигуру Иоанна Лествичника на русской иконе XIII века из Русского музея в Ленинграде. Находящееся в этой же церкви Благовещение как бы сошло со стены каппадокийской церкви. Аналогичный стиль выдают фигура св. Маргариты и сцены из ее жития в подземном оратории около Мельфи. Во всех этих фресках формы полны особой тяжеловесности, вместо красочной моделировки дается жесткая линейная стилизация, преобладают неподвижные, фронтально поставленные фигуры[182]. Близким характером отличаются и рукописи, изготовленные на юге Италии (Евангелие в Амброзиане D 67 sup., Евангелие 1257 года в Библиотеке Квериниана в Брешии A III 12 и Евангелие в Библиотеке Казанатензе в Риме 165), иконография которых сохраняет немало сирийских мотивов[183]. Образуя довольно четкую стилистическую группу, все эти манускрипты жесткостью исполнения напоминают работы коптских и сирийских мастеров.

Третьим крупным рассадником византинизирующего искусства в Италии была Венеция. Образовавшаяся здесь в XI веке колония греческих художников продолжала работу над украшением мозаиками собора Сан Марко*[184]. В XIII веке исполнены мозаики трансепта и капелл хора (сцены из детства Христа, история Иосифа и Марии, сцены из жизни Петра, Марка и Климента, четыре Чуда Христа, Христос и самарянка, Призвание Закхея, около 1200–1235), южной стены западного трансепта (Моление о чаше) и северной и южной стен западного рукава (фигуры пророков, Христа Еммануила и Богоматери, около 1220–1230), стены над порталом (Деисус, около 1290–1300), атрия (мозаики западной части атрия, украшающие три первых купола кончая эпизодами из истории Иосифа и прилегающие к ним паруса, арки и стены, возникли около 1212–1240, а мозаики северной части атрия начиная с четвертого купола, где рассказана повесть об Иосифе и жене Пентефрия, исполнены около 1258–1290), южного трансепта и фасада (Чудесное нахождение тела св. Марка и Перенесение его мощей, около 1270) и капеллы Дзен (около 1270). Для ранней группы мозаик, законченных в первой четверти XIII века, характерен еще больший, чем в мозаиках предшествующего столетия, отход от византийских форм. Их романизация получает дальнейшее развитие: фигуры утратили всякий объем, они лишены пропорциональности, главным средством художественного выражения становится линия. Этот примитивный стиль несколько напоминает стиль тех итальянских мозаик, которые украшают церковные полы. В мозаиках 20-х годов, особенно в изображениях пророков, изящная орнаментальная стилизация складок и пейзажа невольно заставляет вспомнить о позднероманских миниатюрах (так называемый Zackenstil). Здесь мы имеем один из самых творческих и качественных вариантов венецианской манеры. Уточняется рисунок, усложняется ритм линий, византийское наследие вновь обретает

* См. с. 119–121

привлекательность в глазах художников, которые дают ему вполне оригинальное истолкование. Несмотря на то, что ветхозаветные сцены в атрии восходят, как это доказал И. Тикканен, к миниатюрам старого манускрипта типа Коттоновой Библии, они подвергаются не меньшей романизации. Начиная с четвертого купола, мы наблюдаем нарастание реалистических тенденций: некогда совершенно плоские фигуры приобретают более пластическую моделировку, усиливается пространственность композиций, усложняются формы архитектурного пейзажа. Это особенно характерно для мозаик последнего купола, исполненных около 1280 года и обнаруживающих влияние раннепалеологовского искусства. Но интересно, что и на этом позднем этапе развития заимствованный из Византии художественный язык быстро насыщается рядом новых реалистических деталей: живыми движениями, современными костюмами, западного типа зданиями. В результате получается довольно беспринципное смешение различных стилей, все более вырождающееся в упадочную эклектическую манеру, которую, конечно, нельзя рассматривать вслед за С. Беттини как исходную точку всей византийской живописи Палеологовской эпохи. Эта манера осталась в конечном итоге местным венецианским явлением и никакого отклика за пределами Венеции не породила. В целом для венецианских мозаик XIII века, в отличие от сицилийских памятников того же времени, типично преобладание романских традиций, что, однако, не исключает точек соприкосновения с византийской художественной культурой. Как мы увидим в дальнейшем, и в XIV веке в Венеции продолжали работать греческие мастерские, все более решительно обращавшиеся к неоэллинистическому искусству Константинополя. Это было одной из причин отсталости венецианской школы, потому что после реформы Каваллини и Джотто ориентация на Византию не стимулировала, а скорее задерживала процесс художественного развития.

Если бы мы пожелали остановиться на всех памятниках итальянской живописи, чей стиль генетически связан с Византией, это отвлекло бы нас слишком далеко от главной темы работы. В XIII веке византийским образцам подражали во всех областях Италии, мода на византийские иконы и рукописи получила самое широкое распространение. Поэтому приходится выделять лишь такие памятники, которые в наиболее чистой форме сохраняют преемственную связь с искусством Византии.

Помимо Сицилии, южной Италии и Венеции каналами для проникновения византийских форм в Италию были торговые пути, соединявшие итальянские портовые города с Востоком. Через эти портовые города шел постоянный импорт произведений византийского искусства, здесь находили первое пристанище эмигрировавшие из Византии художники. Это и есть причина того, почему наиболее византинизирующие фрески и иконы мы находим в Пизе и Генуе, которые поддерживали особенно активную связь с Востоком. Из Пизы и близко находившейся от нее Лукки византинизирующее искусство быстро распространилось по всей средней Италии, захватив в круг своего воздействия Флоренцию и Сиену. В Рим греческие образцы могли быть занесены непосредственно из Византии, поскольку папы принимали самое деятельное участие в крестовых походах, имея своих постоянных представителей в Константинополе.

Политический союз Михаила VIII Палеолога с генуэзцами способствовал оживлению и без того активных культурных и торговых сношений Генуи с Константинополем. Начиная с 60-х годов в генуэзском искусстве наблюдается усиленный наплыв византийских форм, примером чего могут служить фрески Манфредино д'Альберто от 1292 года в Аккадемиа Лигустика (Взвешивающий души архангел Михаил, Вечеря Христа в доме Симона) и фрески из разрушенной церкви Сант Андреа в Палаццо Бьянко (сцены из жизни Крестителя)[185]. Уроженец Пистойи, Манфредино вышел, вероятно, из школы Чимабуе. С 1292 года мы находим его работающим в Генуе, где он должен был вплотную соприкоснуться с византийскими образцами. Об этом ясно свидетельствует стиль его фресок, восходящий к чисто византийским источникам. В частности, представленный позади пирующих город имеет абсолютно неитальянский характер и находит ближайшую параллель в росписи Кахрие джами (Пророк Исаия и уничтожающий ассирийское войско ангел). Еще больше византинизмов во фреске из Сант Андреа, которую легко принять за работу греческого мастера. Столь четко выраженный византийский стиль ряда генуэзских росписей находит себе логическое объяснение лишь в том случае, если допустить не только основательное знакомство генуэзских художников с греческими образцами, но и их непосредственное соприкосновение с греческими мастерами. Что последние фактически работали в Генуе, доказывает один генуэзский документ от 1313 года, в котором упоминается имя художника Марка Грека[186].

Совсем особое место занимают фрески пармского Баптистерия, возникшие около 1270 года (сцены из жизни Иоанна Крестителя и Авраама, аллегорические полуфигуры, символы евангелистов, фигуры пророков и апостолов, Деисус и другие изображения)[187]. Тщетно было бы искать аналогии для этого памятника в итальянской живописи. Но их легко найти на Востоке. Сильно выраженный элемент движения, развевающиеся одеяния, усложнение архитектурного пейзажа указывают на то, что работавшие в Парме мастера уже соприкоснулись с формами раннего палеологовского искусства, которые, однако, были к ним занесены не из столицы, а вероятно с Балкан, где они подвергались обычно романской переработке. В росписи Баптистерия этот романский акцент получает дальнейшее усиление. Отдельные фигуры приобрели чисто романскую тяжеловесность, крупные черты лиц имеют невизантийский характер,

здания второго плана воспроизводят романские строения, завершающиеся спокойными горизонтальными линиями. И вместе с тем в пармских фресках так много византийского, что это невольно заставляет выделять их как один из наиболее грекофильских памятников монументальной живописи дученто.

Если в северной Италии, исключая Геную, Венецию и Парму, византинизирующее течение представлено немногочисленными и малохарактерными памятниками, на почве средней Италии, особенно в Тоскане, сохранилось большое количество произведений византинизирующего стиля (преимущественно икон), дающих хорошее понятие об основных этапах развития среднеитальянской живописи XIII века[188]. Тоскана с Луккой и Пизой во главе была тем центром, куда направлялся главный поток византийских образцов. Что среди последних видную роль должны были играть иконы, доказывают такие близкие по стилю вещи как Архангел Михаил в Национальном музее в Пизе[189], Богоматерь «кипрского» типа в Национальном музее в Равенне[190] и Снятие со креста в собрании Стокле в Брюсселе[191]. Все иконы* были написаны осевшими в Тоскане греческими мастерами, которые использовали при этом отдельные новые мотивы дучентистской иконографии. Развитой стиль указывает на конец XIII века. Тонкие, изящные формы, послужившие в дальнейшем образцами для Дуччо, обнаруживают такую точность и легкость пропорций, которые несвойственны работам итальянских мастеров этого времени. На лицах играют сочные блики, типичные для византийской живописи Палеологовской эпохи. Вероятно, одной из таких греческих икон позднего XIII века подражал автор очаровательного Распятия из коллекции Харриса в Лондоне, сумевший, как ни один другой итальянский художник, почувствовать своеобразный дух византийского искусства и найти для его воплощения почти конгениальные средства выражения[192].

* См. с. 130

Как уже было указано, главными проводниками византийских форм в Тоскану являлись Лукка и Пиза. И в Лукке, подобно другим городам, знакомство с византийским искусством способствовало быстрому изживанию романских традиций, целиком определявших стиль местной живописи конца XII–начала XIII века[193]. В произведениях Берлингьеро Берлингьери (впервые упомянутого в документах 1228 года) намечается отход от тяжелых романских форм, заменяемых более легкими и изящными формами, которые он берет из византийских источников. В своей замечательной Мадонне из собрания Страуса в Нью-Йорке Берлингьеро точнейшим образом следует византийскому прототипу, откуда он заимствует иконографическую схему поясной Одигитрии. В произведениях Бонавентуры Берлингьери (работал между 1228 и 1274) и художников его круга усвоение византийских мотивов получает дальнейшее развитие. В иконе св. Франциска от 1235 года из одноименной церкви в Пешии Бонавентура Берлингьери явно подражает византийской миниатюре, о чем свидетельствуют не только полуфигуры ангелов, как бы сошедшие с листа греческой рукописи, но и орнаментика, характер архитектурных кулис и трактовка деревьев и растений. В диптихе из Академии во Флоренции, который исполнил один из ближайших учеников Бонавентуры, всплывает занесенный с Востока тип Умиления, получивший к этому времени широкое распространение в Византии. С Востока заимствует художник и мотив падающей в обморок Богоматери, равно как и иератический ряд фронтально поставленных святых. Крайне показательно, что луккские мастера проявляют особый интерес к тем мотивам греческой иконографии, в которых сильнейшим образом подчеркнут эмоциональный момент. Это явление типично для всей дучентистской живописи. Новшества византийской иконографии XIII века должны были, конечно, интересовать в первую очередь итальянских мастеров, поскольку они соответствовали их собственным творческим исканиям.

Почти одновременно с Луккой под византийское влияние подпадает и Пиза. Но источники пизанской живописи отличаются большой сложностью: наряду с чисто византийским течением мы сталкиваемся на местной почве с энергичным импортом восточных форм, идущим непосредственно с Востока, минуя Константинополь. В большом, вероятно пизанском, Распятии конца XII–начала XIII века, хранящемся в Уффици (432), бросается в глаза сходство стиля с памятниками сирийского круга, в частности с миниатюрами сирийского Евангелия 1216–1220 годов из Британского музея (Add. 7170). Здесь появляются те же приземистые, большеголовые фигуры и те же восточные типы лиц с раскосыми глазами, те же полные своеобразной резкости движения. К восточным памятникам тяготеют также Распятие из Национального музея в Пизе (ранний XIII век), Распятие Энрико ди Тедиче (упоминается в 1253 году) из пизанской церкви св. Мартина и житийная икона св. Екатерины из Национального музея в Пизе (третья четверть XIII века). Последняя вещь странным образом напоминает ранние новгородские иконы, что объясняется общностью использованных здесь образцов, представлявших собою памятники провинциального восточнохристианского искусства. Для всех этих икон характерна особая яркость и пестрота красок, жесткая линейная трактовка, тяжелые грубоватые формы, преувеличенная выразительность лиц и жестов и ряд точек соприкосновения с сирийской иконографией. Старые романские традиции тесно переплетаются здесь с оседающими на них восточными влияниями, в результате чего складывается одна из наиболее архаических разновидностей maniera bizantina, обладавшая на итальянской почве немалым количеством местных оттенков[194].

Примерно со второй четверти XIII века в пизанскую живопись проникает сильнейшая византийская струя. В Распятии из Национального музея в Пизе, являющемся одним из прекраснейших произведений дученто, византийские влияния дают о себе знать в

каждой детали[195]. Написанное на наклеенном на дерево пергаменте, это Распятие, как в центральной фигуре Христа, так и в боковых сценах из его жизни, выдает превосходное знакомство художника с византийской миниатюрой эпохи Комнинов. Лица имеют чисто комниновские типы, тонкие фигуры отличаются правильными пропорциями, графически точные силуэты находят себе аналогии в греческих иконах, движения полны особой легкости, а композиции редкой стройности. Так мог писать только художник, целиком захваченный великими идеалами византийского искусства. От византийских миниатюр отправлялся и Джунта Пизано (работал между 1229 и 1254), когда он одним из первых отказался от романской схемы Распятия с триумфирующим на кресте богом и заменил ее новым иконографическим типом, дававшим изображение мертвого Христа, голова которого упала на плечо, а тело получило сильный изгиб. Это новшество Джунты Пизано было не чем иным, как перенесением в итальянское искусство передовой византийской схемы, всплывающей уже в конце XII века[196]. Проникновение византийских форм в пизанскую живопись не прекращалось и во второй половине XIII века, когда работал так называемый Мастер из Сан Мартино, чьи произведения—житийная икона Богоматери с младенцем и Анна с Марией в Национальном музее в Пизе—представляют собой яркие примеры византинизирующего стиля[197]. К греческим образцам восходят здесь не только типы лиц, золотая отделка одеяний и фронтальная постановка неподвижных фигур, но и форма деревянных тронов. Еще лучшее знание византийских образцов обнаруживает пизанская икона Богоматери на троне в Музее
459 изобразительных искусств в Москве—если не самое тонкое, то, во всяком случае, самое близкое дучентистское подражание греческому оригиналу[198].

Пизанская школа не имела будущего. Ее расцвет падает на XIII век. В XIV веке она уже не играла значительной роли. Но и для эпохи дученто ее значение сводилось преимущественно к тому, что она была главным передаточным пунктом в процессе экспансии византийской художественной культуры на территории Тосканы. Именно через Пизу направлялся поток византийских образцов во Флоренцию, Сиену и другие тосканские города.

Если Пиза, вслед за Луккой, уже в 20-х и 30-х годах XIII века преодолевает романские традиции, то последние долгое время продолжают оставаться решающей компонентой стиля в сиенской живописи. Те византинизмы, с которыми мы сталкиваемся в произведениях Гвидо да Сиена и художников его круга, были заимствованы из вторых рук, чем и объясняется их сильно романизованный характер. Чисто византийская струя проникает в Сиену лишь со второй половины XIII века. Она заносит сюда тип Умиления (картина в церкви Санта Мария Кармине), она же определяет стиль Вигорозо да Сиена (упоминается между 1276 и 1292), чей полиптих от 1292 года из Национальной галереи в Перудже выдает непосредственное знакомство с греческими иконами[199]. Однако не иконы были главными носителями византийских форм на сиенской почве. Есть все основания думать, что решающая роль принадлежала здесь греческим лицевым рукописям. Во всяком случае, сиенская книжная иллюстрация позднего дученто находится под сильнейшим воздействием византийской миниатюры[200]. Что эти миниатюры служили образцами и для иконописцев, доказывает алтарный образ св. Петра в Национальной пинакотеке в Сиене, написанный в третьей четверти XIII века[201]. Благовещение, Рождество Христово и четыре сцены из жизни Петра исполнены в тонкой миниатюрной технике, подбор нежных красок образует такой же ароматный букет, как в лучших работах константинопольских миниатюристов. Изящные фигурки отличаются чисто греческой пропорциональностью, трактовка одеяний находит себе ближайшую аналогию в греческих миниатюрах. Примерно с 60–70-х годов к этим сильнейшим византийским влияниям присоединяются воздействия готики, способствующие окончательному освобождению сиенской живописи от пережитков романского стиля. В исполненном в это время алтарном образе Иоанна Крестителя из Пинакотеки в Сиене готические отголоски бросаются в глаза не только в вытянутых пропорциях фигур и в их чисто готическом изгибе, но и в новой, более свободной ритмике линий[202]. Вероятно, прямым учеником автора данной иконы был Дуччо, вышедший из традиций готизированной maniera bizantina.

Творчество Дуччо (около 1255–1319) в оригинальной, чисто сиенской форме синтезирует наследие Византии с элементами готики. Никто из итальянских мастеров так тонко не понял своеобразный дух византийской живописи, как Дуччо. Но, усвоив основы византийской эстетики, он решительно пошел по пути их преодоления, стремясь выработать собственный, все более отходивший от греческого трансцендентализма стиль. Строго говоря, Дуччо наносит Византии смертельный удар. После него, равно как и после Джотто, византийское искусство перестает играть значительную роль на итальянской почве. Это, однако, не может служить причиной недооценки византийской компоненты его творчества. Из Византии он заимствует блестящую технику, Византии он обязан своим высокоразвитым чувством цвета, от Византии же он унаследовал сложную иконографию, систему пропорций, тончайшую линейную ритмику, композиционные приемы. И когда всплывает вопрос, каковы были источники, которыми пользовался Дуччо, то здесь сам собою напрашивается ответ: раннепалеологовская живопись. Этим в большой мере объясняется специфический характер творчества Дуччо. Не консервативные традиции комниновского искусства, господствовавшие на протяжении почти всего дученто, были исходной точкой его развития, а новое палеологовское искусство зрелого XIII века. Вот почему существует такое разительное сходство между греческими иконами этой эпохи (Пантократор

в рост в Эрмитаже, Архангел Михаил в Национальном музее в Пизе, Богоматерь Одигитрия с двумя ангелами и Богоматерь на троне в Национальном музее в Равенне, Снятие со креста в собрании Стокле в Брюсселе) и миниатюрами cod. Ivir. 5, с одной стороны, и ранними работами Дуччо—с другой. Только соприкоснувшись с этой последней византийской волной, проникшей в Сиену в 80–90-х годах XIII века, Дуччо мог выработать свой тончайший стиль, который выступает в Мадонне с шестью ангелами из Художественного музея в Берне, в Мадонне Руччелаи из Уффици во Флоренции, в Мадонне францисканцев из Национальной пинакотеки в Сиене, в Мадонне из собрания Стокле в Брюсселе и в триптихе из Национальной галереи в Лондоне[203].

Гораздо более скромную роль, нежели в Пизе, Лукке и Сиене, суждено было сыграть византийскому искусству в Риме и Флоренции, на почве которых сложилась новая итальянская живопись. Как Каваллини, так и Джотто, эти революционные новаторы XIII века, исходили не из греческих, а из национально-римских традиций[204]. И когда они создали свой индивидуальный стиль, определивший весь дальнейший ход развития итальянского искусства, это означало конец византийской экспансии в Италии.

Те византинизмы, с которыми мы сталкиваемся в римской живописи XIII века, последняя получала, несомненно, из вторых рук. В эпоху Иннокентия III (1198–1216) и Гонория III (около 1218) в Рим призывались венецианские мозаичисты для украшения апсиды собора св. Петра и Сан Паоло фуори ле Мура*. По-видимому, из таких же провинциальных источников черпали византийские мотивы авторы фресок Санта Мария ин Монте Доминико в Марчеллине около Тиволи[205], крипты собора в Ананьи (1227–1241)[206], Мадонны в собрании Стокле в Брюсселе, иконы сидящего на троне Христа в соборе Сутри и триптиха из Санта Мария Ассунта в Тревиньяно[207]. Византийскими образцами, вероятно памятниками миниатюры, вдохновлялись и те два мастера, Иоанн и Николай, которые исполнили большую икону необычной круглой формы из Пинакотеки в Ватикане, изображающую Страшный суд (вторая четверть XIII века)[208].

* См. с. 120

Когда Пьетро Каваллини (работал между 1273 и 1308)—эта центральная фигура всей римской живописи—начинает свою художественную деятельность, он ставит себе задачей преодолеть византинизмы восточного типа и заменить их антикизирующими формами, почерпнутыми из современной ему пластики и раннехристианских мозаик и фресок[209]. Византийской традиции Каваллини обязан лишь некоторыми элементами своей иконографии. В чисто же формальном отношении он решительно от нее отходит. Вместо греческих портретов он дает идеализированные типы с округлым, чисто римским овалом лица, вместо фантастических сооружений он изображает реальные, имитирующие античные архитектурные формы здания, вместо развертывания композиций на плоскости он строит их в глубину, вместо контрастного сопоставления локальных красок он прибегает к тщательной светотеневой моделировке, достигаемой путем постепенной градации одного тона, в силу чего его фигуры приобретают объем и тяжесть. Одним из первых Каваллини вводит в живопись изображение интерьера, создавая тем самым эмпирическое пространство для реалистически воспринятых священных сцен. Одним из первых он решительно порывает с традицией византийского колоризма, обогащая свою палитру светлыми холодными красками, призванными подчеркнуть и усилить осязательную, пластическую форму. Его трезвое, ориентирующееся на реализм искусство прямо противоположно спиритуалистическому искусству Византии. После реформы Каваллини была уже невозможна дальнейшая экспансия византийской живописи на итальянской почве. По его стопам идут Якопо Торрити, Филиппо Русути, авторы цикла св. Франциска в верхней церкви Сан Франческо в Ассизи, под его влияние подпадают работавшие там же последователи Чимабуе и Мастер св. Цецилии, к нему, наконец, примыкает и сам великий Джотто.

Из всех тосканских городов византийская струя позже всего проникает во Флоренцию, чем отчасти объясняется отсталый характер ее живописи, отличавшейся вплоть до шестого десятилетия XIII века большим консерватизмом. Подобно Риму, Флоренция получала византинизмы из вторых рук: из Венеции, Лукки и Сиены. Одним из рассадников византинизирующих форм на флорентийской почве была та мастерская мозаичистов, которая работала над украшением Баптистерия[210]. Около 1225 года францисканец «брат» Иаков исполнил мозаики свода над главным алтарем, оконченные после 1228 года: сидящих на троне Крестителя и Богоматерь и поддерживаемый четырьмя коленопреклоненными атлантами круг с восемью пророками и патриархами и медальоном с Агнцем посередине[211]. Возможно, этому же «брату» Иакову принадлежат мозаики центральной части купола, чья орнаментика выдает большое сходство с орнаментикой свода. В 50–70-х годах исполнены фриз с ангелами и фигурой стоящего Христа и Страшный суд, а еще позже четыре фриза с многочисленными ветхозаветными сценами и сценами из жизни Иосифа, Христа и Крестителя. Купольные мозаики не были еще закончены в 1301 году, когда увольняются, за кражу материала, мастера Бинго и Паццо, которых сменяют некий Константин и его сын Фейо, причем старшины цеха Калимала поручают им вести дальнейшую работу и пригласить мозаичистов из Венеции. По словам Вазари, над мозаиками Баптистерия работали Андреа Тафи и привезенный им из Венеции грек Аполлоний. Затем Тафи помогал Гаддо Гадди. Мы лишены теперь возможности проверить правильность утверждения Вазари. Одно не подлежит сомнению в его свидетельстве—это указание на связь мозаик с Венецией. Стиль древнейших мозаик алтарной ниши находит себе ближайшую аналогию в мозаиках атриума

Сан Марко. По-видимому, «брат» Иаков был прямым выучеником венецианцев, от которых он заимствует резкую обработку лиц при помощи тяжелых зеленых теней, сумрачный колорит, небрежный рисунок, граничащую с известной манерностью стилизацию. С годами элементы стилизации все более утрируются, вследствие чего многие мозаики оставляют неприятное впечатление. Этот факт легко объясняется тем, что работавшие в Баптистерии мастера никогда не видели чисто греческих мозаик. Исходной точкой их художественного развития были произведения венецианской школы, часто до неузнаваемости искажавшие византийские образцы. Вот почему так далеки от Византии мозаики Баптистерия. Византийской в строгом смысле этого слова здесь можно назвать только мозаическую технику, элементы же стиля восходят к греко-венецианским, романским и отчасти готическим традициям. Архитектурный ландшафт имеет чисто западный характер, деревья и скалы грубо стилизованы, одеяния безвкусно перегружены украшениями, складки образуют хаотический водоворот линий, все чаще всплывают жанровые детали, вступающие в конфликт с пережитками средневекового идеализма, композиции страдают от недостатка ясности. В целом мозаики флорентийского Баптистерия представляют образец полного разложения византийского стиля на итальянской почве, где он либо вырождается в бездушную манерную схему, либо растворяется в местных течениях.

Большое сходство с мозаиками Баптистерия выдают мозаики Сан Миньято (1297) и собора во Флоренции (начало XIV века)[212]. В апсиде Сан Миньято изображен Деисус, причем сидящий на троне Христос окружен символами евангелистов. Этот мотив, никогда не встречающийся в константинопольских храмах, типичен для восточнохристианской иконографии. Представленное в люнете флорентийского собора Коронование Марии восходит к готической композиционной схеме. Обе мозаики лишний раз подтверждают, насколько манерный характер приняли византинизирующие формы во флорентийских мозаиках позднего XIII века. Из таких замутненных источников черпали «греческие» мотивы флорентийские художники, обращавшиеся с этой же целью к сиенским и луккским образцам.

Одной из наиболее ранних флорентийских икон византинизирующего стиля является алтарный образ св. Михаила в Вико л'Абате, исполненный около 1260 года[213]. Имеющиеся здесь византинизмы получены из вторых рук—из Лукки. С третьей четверти XIII века импорт византинизирующих форм усиливается, что доказывают алтарный образ в Сан Леолино в Панцано[214] и работы Коппо ди Марковальдо (1225/30–после 1274) и его круга[215]. Автор образа в Панцано многим обязан луккской школе. Изящные фигуры боковых сцен выдают знакомство с работами Бонавентуры Берлингьери, стоящими под сильнейшим византийским воздействием. Мадонны Коппо в Санта Мария деи Серви в Сиене (1261) и в Санта Мария деи Серви в Орвьето свидетельствуют о дальнейшем росте грекофильских тенденций во флорентийской живописи. Заимствованный с Востока тип сидящей Одигитрии имеет торжественный, иератический вид, одеяния покрыты сеткой золотых линий, спинки трона воспроизводят часто встречающуюся в Византии лирообразную форму. Не подлежит никакому сомнению, что Коппо получал ряд импульсов из Сиены, где maniera bizantina достигла блестящего расцвета. Но у него был еще один источник византинизирующих форм—это работавшая в Баптистерии мастерская мозаичистов, являвшаяся рассадником грекофильских мотивов на флорентийской почве. Влияние этой мастерской с особой силой сказывается в Мадонне из церкви Санта Мария Маджоре во Флоренции, принадлежащей ближайшему последователю Коппо[216]. Такие детали иконы как орнаментика трона и сцена Благовещения находят себе убедительные аналогии в мозаиках Баптистерия. Зато совершенно особняком в живописи дученто стоят расположенные на полях иконы маленькие фигуры и полуфигуры апостолов. Этот своеобразный прием украшать поля иконы изображениями святых восходит к греческому искусству, где он достиг большого распространения (Умиление и Распятие в Эрмитаже в Ленинграде, русские иконы Николая Чудотворца в Третьяковской галерее в Москве и в Новгородском музее). Такой способ компоновки, подчеркивавший отвлеченно-декоративный характер иконы, не привился на итальянской почве, тем более что икона стала здесь быстро вытесняться реалистической картиной, не допускавшей в пределах единой оптической плоскости контрастного сопоставления фигур различных размеров. С мастерской мозаичистов, работавших в Баптистерии, связана и замечательная житийная икона Богоматери в Музее изобразительных искусств в Москве, исполненная около 1280 года последователем Коппо ди Марковальдо. Представленные в центре Богоматерь и младенец Христос даны в типе Умиления и принадлежат к числу наиболее византинизирующих памятников дученто[217].

Флорентийская школа, позднее других школ Тосканы соприкоснувшаяся с византийским искусством, одной из первых стала выходить из-под его влияния. Об этом, в частности, свидетельствуют произведения так называемого Мастера Магдалины, чья деятельность падает на 60–90-е годы[218]. С появлением Чимабуе (работал между 1272 и 1302) Флоренция все более решительно начинает играть самостоятельную роль в живописи. В трагическом пафосе, которым проникнуты фрески Чимабуе в церкви Сан Франческо в Ассизи, чувствуется уже типично флорентийская terribilità. Немало специфически флорентийского и в монументальности его образов. Среди предшественников Джотто он, без сомнения, крупнейшая фигура. Это, однако, еще не дает основания вслед за Вазари характеризовать его как смелого новатора. Менее всего Чимабуе был таковым. Несмотря на ряд новшеств, которые он вводит в свои произведения, Чима-

буе остается убежденным традиционалистом, никогда не решающим порвать с основами maniera greca. От него не идет прямая линия развития к Джотто, он не открывает больших новых перспектив, ему не принадлежит будущее. Выйдя из школы Коппо ди Марковальдо и работавших в Баптистерии мозаичистов, он крепко связал себя с византинизирующим направлением флорентийской живописи[219]. На более зрелых этапах своего творческого пути Чимабуе, как и Дуччо, соприкоснулся с образцами раннепалеологовского искусства типа cod. Ivir. 5 и Paris. gr. 54[220]. Отсюда он почерпнул импульсы к более пластической трактовке человеческой фигуры и к более пространственной разработке архитектурных кулис. Но, в отличие от Каваллини и Джотто, Чимабуе остановился на полпути. Даже на склоне дней, когда им была исполнена в мозаической технике фигура евангелиста Иоанна в апсиде пизанского собора (1301–1302), он остается верным приверженцем maniera greca. Таким же он выступает перед нами в Распятии из Сан Доменико в Ареццо, в Мадонне из Санта Тринита в Галерее Уффици, в большинстве фресок из Сан Франческо в Ассизи. И когда мы сравниваем с Чимабуе двух его современников, Каваллини и Мастера св. Цецилии, то сразу становится ясным, какому художественному направлению суждено было возобладать в дальнейшем. Только в сознательном разрыве с традициями, которые культивировал Чимабуе, могла быть обретена та свобода, которая позволяла выйти на совершенно новые пути развития. И потому далеко не случайна ориентация Джотто не на Чимабуе, а на Каваллини. В наиболее значительной из дошедших до нас работ Джотто — в росписи падуанской Капелла дель Арена — прямая связь флорентийца с римской школой является решающим фактором стиля[221]. Тем самым логически завершается процесс сближения Флоренции с Римом, который наметился уже в работах последователей Чимабуе в верхней церкви Сан Франческо в Ассизи.

Если на севере Европы концом византийской экспансии явилось рождение готического стиля, для Италии таким концом было появление Джотто. К началу XIV века Византия окончательно сыграла здесь свою роль. Она расшатала основы романского стиля, она дала итальянцам новую, более точную, легкую и органическую систему пропорций. Но как только итальянцы захотели сделать несколько шагов вперед, в направлении реалистического искусства, унаследованная ими от Византии изобразительная система оказалась несостоятельной. На языке ее художественных форм уже нельзя было выразить те идеалы, которые выдвинули в живописи Каваллини и Джотто. Поэтому пути развития Италии и Византии с начала XIV века резко расходятся. Быстрый рост городов и торговли способствует в Италии усилению позиций бюргерства, отношение которого к средневековой церковной культуре содержало немало критики. Его мировоззрение приобретает все более светский характер, пробуждается интерес к конкретной личности, хотя и продолжающей оставаться скованной воззрениями средневековой религии и морали, но уже стремящейся выявить свое индивидуальное отношение к миру. В живописи самым ярким выразителем этих новых веяний был Джотто. Его искусство впервые освобождается от церковного авторитета, начиная говорить самостоятельным языком. Это и есть то самоопределение искусства, которое так убедительно описано М. Дворжаком[222]. Одновременно с секуляризацией художественных форм наблюдается все большее сближение последних с формами реального мира. Вместо бесплотных, аскетических византийских фигур Джотто вводит в свои картины и фрески изображения людей, обладающих телесностью и объемом, вместо фантастических архитектурных кулис и отвлеченных ландшафтов либо золотого фона он дает никогда не встречающиеся в Византии пространственные интерьеры, замыкающие фигуры в эмпирическую среду, вместо догматического следования канонам он решительно становится на путь свободной творческой фантазии, вместо пассивной созерцательности и глубочайшего спиритуализма византийского искусства он выдвигает трезвый, жизнеутверждающий подход к действительности. В целом творчество Джотто представляет диалектическое отрицание всего того, чем жила влюбленная в Византию Италия на протяжении всего XIII века.

Оказав огромное влияние на художественную культуру Италии, византийское искусство не испытало обратного воздействия[223]. Гордые и консервативные византийцы были не в силах порвать со своими традициями. И в XIII веке искусство продолжает оставаться здесь составной частью строгой теологической системы, оно не выходит на пути реализма, оно сохраняет свой подчеркнуто религиозный, трансцендентный, спиритуалистический характер. Хотя Византия и вырабатывает в эту эпоху новый стиль, она не выдвигает, как Европа, принципиально нового мировоззрения. На почве эллинистических традиций она пытается создать оригинальный творческий синтез. Но, как и всякое искусственное возрождение прошлого, византийский ретроспективизм XIII века не открывает широких горизонтов. Это и делает столь непрочным все палеологовское искусство XIV века. При всем его блеске оно не имело будущего. Оно олицетворяло собою осень большой культуры — яркий, но грустный закат.

IX
ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ ВЕК И ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ (около 1300–1453)

Если в трудах Н. П. Кондакова византийское искусство XIV века находило себе явную недооценку, то за последнее время наблюдается обратная картина: так называемый палеологовский Ренессанс нередко рассматривают как эпоху величайшего расцвета, имеющую чуть ли не такое же значение, как итальянский Ренессанс. При этом многие ученые трактуют их как явления принципиально схожие. Но достаточно самого поверхностного сопоставления, чтобы сразу понять, насколько существенно они отличаются[1]. Итальянский Ренессанс открывает собой новую эпоху с невиданными по своей широте перспективами. Он раскрепощает человеческую личность от оков догматического мышления, он дает оригинальное истолкование идеям западного христианства, он подготовляет почву для расцвета индивидуализма, он вырабатывает рационалистический подход к действительности, он приводит к постепенному выделению искусства из общего мира религиозных чувствований и представлений, он опирается на экономический подъем молодого капиталистического хозяйства, он пронизан радостными, гедонистическими, весенними настроениями. Совершенно иной характер носит так называемый палеологовский Ренессанс. Он завершает большой культурный цикл, являя собою последний, заключительный этап в его развитии. На его основе не складывается новое, индивидуалистическое восприятие мира, так как личность по-прежнему остается скованной авторитетом церкви и государства. При отдельных светских тенденциях религиозный автократический принцип продолжает безраздельно господствовать в жизни и в искусстве. Тесные рамки отсталого феодального хозяйства препятствуют образованию нового класса, и мировоззрение сохраняет свой традиционный консерватизм. Доминирующее настроение — это настроение осеннего увядания. Недаром Георгий Пахимер, наиболее яркий историк Палеологовской эпохи, приступая к своему труду, пишет, «что в дальнейшем приходится ожидать еще худшего», «не только осень не украшается цветами, но и дух совсем не участвует в жизненном движении»[2]. Феодор Метохит с грустью отмечает, что «нашему времени больше нечего сказать»[3]. Аналогичную по своей безнадежности характеристику, на этот раз экономической ситуации, дает другой византийский историк — Никифор Григора. По его остроумному замечанию, с приходом к власти императора Иоанна VI Кантакузина государственные сокровищницы были опустошены настолько, что в них «ничего не осталось, кроме ветра, пыли да еще разве эпикуровых атомов»[4]. Надо сравнить указанные цитаты с выдержками из Виллани или Боккаччо, чтобы тотчас стали ясными принципиально иные настроения людей итальянского Возрождения. И если последнее и заимствует отдельные элементы византийской культуры, то в целом оно воплощает ее диалектическое отрицание.

Византия XIV века — блестящий, но уже надломленный государственный организм. Осаждаемая со всех сторон врагами, теряя одну территорию за другой, будучи при этом раздираема внутренними политическими и религиозными распрями, Византия делает последние отчаянные попытки отстоять свою независимость. Однако железное кольцо турок сжимается все сильнее, и в 1453 году, со взятием Константинополя, наступает ее смертный час. И когда восстанавливаешь историю ее духовной жизни на протяжении последних ста пятидесяти лет ее существования, то невольно поражаешься, как она еще могла проявить в столь тяжелых условиях активность в области мысли и искусства. Но как ни интересно византийское искусство XIV века, это все же не начало нового, а конец, завершение старого. Подобно палеологовскому «гуманизму», оно постоянно возвращается к прошлому, его наполняет глубокая внутренняя обреченность. Возникнув в условиях пресыщенной, рафинированной, оторвавшейся от народных корней придворной культуры, оно сходит с исторической сцены вместе с гибелью Византийской империи.

В целом палеологовская живопись представляет единый по своей основе стиль[5]. Это почти столь же монолитное явление, как искусство Комниновской

эпохи. Сложившись на константинопольской почве в последней трети XIII века, палеологовская живопись приобретает огромную силу экспансии в XIV веке, проникая во все уголки восточнохристианского мира. В своем развитии она проходит через две различные стилистические фазы: одну более свободную и живописную, а другую более строгую и графическую, приближающуюся к своеобразному академизму. Фазы не отличаются, однако, настолько сильно друг от друга, чтобы это препятствовало говорить о палеологовской живописи как об органическом единстве. Единой ее делает прежде всего тенденция к изживанию монументальности. Некогда обобщенные формы становятся все более мелкими, ломкими и легкими. Вытесняющие мозаику фрески покрывают отныне целиком все стены и своды, маскируя их конструктивное назначение. Фрески располагаются полосами одна над другой, причем они либо образуют непрерывные фризы, либо разделяются коричнево-красными обрамлениями на ряд отдельных замкнутых сцен. Это декоративное дробление плоскости, равно как и уменьшение размера зданий, придают внутренности храма интимный характер. Количество изображений, украшающих церковь, сильно увеличивается. Наряду с обычными праздниками все чаще появляются обширные исторические циклы, иллюстрирующие детство Марии, детство Христа и жития различных святых. Иконография подвергается значительному усложнению. Главный акцент ставится на выявлении мистической сущности богослужебного действия, в связи с чем всплывает ряд новых литургических композиций. Особую популярность приобретают символико-аллегорические сюжеты, нуждающиеся, как правило, в литературном комментарии. Все это вместе взятое приводит к тому, что декорация утрачивает строгое смысловое единство и монументальный лаконизм, которые она имела в XI–XII веках. Глядя на роспись палеологовской церкви, всегда создается впечатление, будто она распадается на множество отдельных икон. Поэтому далеко не случайно иконопись играет в палеологовском искусстве большую роль. Развиваясь в сторону сближения с иллюзионистической картиной, икона ярко воплощает антимонументальные тенденции византийского искусства XIV века.

В иконе, фреске и миниатюре отныне все пронизывает движение: одеяния развеваются, усиливается жестикуляция фигур, их повороты становятся много свободнее, архитектурные формы образуют динамические нагромождения, в кулисах получают преобладание изогнутые линии, широчайшее применение находит беспокойный velum. Человеческая фигура и архитектурный либо пейзажный фон объединяются в функционально обусловленное целое, чему немало способствует уточнение масштабов. Фигуры уменьшаются в размере, пространство углубляется. Черты лица мельчают, выражение приобретает менее строгий характер. Нередко религиозные сцены приближаются к чисто жанровым композициям, настолько они проникнуты интимным, полным своеобразной сентиментальности настроением. Меняется также и колорит. Он становится мягче, нежнее, деликатнее. Излюбленные краски — голубовато-синяя и зеленовато-желтая. Несмотря на то, что общая колористическая гамма светлеет, она выигрывает в тональном единстве. Короче говоря, утверждается более свободный, живописный, выдающий ряд гуманистических тенденций стиль. Было бы, однако, неверно рассматривать этот стиль как реалистический. По-прежнему его ведущей идеей является идея чистейшего трансцендентализма. По-прежнему он облекается в форму строго фиксированной иконографии. По-прежнему фигуры лишены тяжести и объема. По-прежнему светотеневая моделировка заменяется красочной лепкой. По-прежнему архитектурные сооружения уподобляются фантастическим декоративным кулисам. По-прежнему отсутствует интерьер, который заключал бы фигуры в естественную для человека среду. Византия остается верной себе и на этом, последнем этапе своего развития.

Прежде чем перейти к обзору памятников, необходимо остановиться еще на двух важнейших проблемах палеологовского искусства: на роли личности художника и на вопросе о школах. В XIV веке все чаще появляются имена отдельных художников. В Охриде и Призрене работает Михаил Астрапа, в Старо Нагоричино — Евтихий, в Веррии — «лучший живописец Фессалии» Георгий Каллиергис, в Дечанах — Сергий, на Крите — Иоанн Пагомен, в Убиси — Дамиан, в Раванице — Константин, в Цаленджихе — Мануил Евгеник, в церкви св. Андрея на берегу Трески — митрополит Иоанн, в Руденице — Феодор, в Новгороде и Москве — Феофан Грек. Значит ли это, что личность художника начинает играть в византийском искусстве такую же роль, как в итальянском? Ни в коем случае. Несмотря на появление подписей и на упоминание отдельных мастеров в источниках, творчество продолжает носить безличный характер. Оно остается скованным традицией и церковным авторитетом. Как и раньше, доминирует принцип коллективной работы (иконописные мастерские и артели). В XIV веке лишь одна художественная индивидуальность выступает с полной ясностью: это знаменитый Феофан Грек — один из крупнейших византийских мастеров Палеологовской эпохи. Однако он в такой мере выделяется из окружающей его среды, что только подчеркивает ее консервативный традиционализм.

Если личность художника по-прежнему не получает в византийском искусстве большого значения, то совершенно обратное приходится сказать об отдельных школах. Для XIV века характерна быстрая кристаллизация местных и национальных школ, постепенно освобождающихся от греческого влияния. В Сербии и особенно в России этот процесс достиг наиболее яркого выявления. Проф. Г. Милле, специально занимавшийся вопросом о школах в византийской живописи XIV века, выдвинул стройную тео-

рию[6]. По его мнению, в это и позднейшее время существовали две основные школы: македонская и критская. С первой Г. Милле связывал росписи Митрополии и Бронтохиона в Мистре, все сербские росписи, фрески Волотова и Ковалева в Новгороде и росписи ряда афонских церквей (Ватопед, Хиландар, Протат), со второй—фрески Перивлепты и Пантанассы в Мистре, произведения Феофана Грека и Андрея Рублева, реликварий кардинала Виссариона в венецианской Академии, поздние росписи метеорских монастырей в Фессалии и многих афонских храмов (Лавра, Ставроникита, Дионисиат, Дохиар). Теория Г. Милле нашла себе полное признание в трудах Ш. Диля, Л. Брейе, О. Далтона и Д. Талбот Райса. Лишь П. П. Муратов[7] и В. Петкович[8] высказали несколько скептических замечаний. И действительно, эта теория вызывает ряд существенных возражений не только методологического, но и фактического порядка.

Прежде всего является более чем спорной такая реконструкция школ, которая основывается лишь на иконографических данных. А это как раз мы и находим у Г. Милле. Намеченные им школы не представляют никакого стилистического единства, так как вряд ли есть что-либо общее между росписями Митрополии и Старо Нагоричина, Волотова и Ковалева, Пантанассы и Спаса Преображения в Новгороде. Если бы писавшим эти фрески мастерам сказали, что они принадлежат к македонской или критской школе, они бы, без сомнения, немало этому удивились. И, вероятно, мы услышали бы от них ряд недоуменных вопросов. Почему нас связывают с критской школой, если она была в XIV веке незначительным провинциальным центром и не играла в это время фактически никакой роли? Почему нас выводят из македонской школы, когда мы являемся чистейшими сербами? И почему не идет речь о константинопольской школе, от которой мы все зависим и которой все обязаны?

Я думаю, что данные вопросы были бы ими поставлены с тем бóльшим основанием, что теория Г. Милле совершенно неправильно освещает проблему школ в византийской живописи XIV века. Она обходит почти полным молчанием такую кардинальную проблему, как вопрос о константинопольской школе. Вместо того чтобы отвести ей ведущее место, она акцентирует не имевшую никакого значения критскую школу и лишенную четких территориальных границ македонскую школу. Она не в состоянии научно аргументировать существование в XIV веке такой критской школы, из которой могли бы выйти росписи Перивлепты и Пантанассы и работы Феофана Грека и Андрея Рублева. В этой теории реально существовавшая константинопольская школа бессознательно подменяется мифическим понятием критской школы[9]. Аналогичная аберрация находит себе место и в применении к македонской школе, многие из памятников которой оказываются, при ближайшем рассмотрении, не чем иным как произведениями чисто сербского искусства. Наконец, теория Г. Милле не считается еще с одним фактом из истории палеологовской живописи—с фактом последовательной смены живописного стиля графическим. Отсюда тенденция поставить в связь более живописные памятники с македонской школой, а более графические с критской. На деле же различие этих двух основных стилей объясняется не различием школ, а последовательными фазами развития. В то время как в первой половине XIV века господствуют живописные принципы, к концу XIV столетия получает окончательное преобладание графическое начало. Через эти два этапа проходит как столичная, константинопольская школа, так и все провинциальные школы. И если графический стиль типичен для произведений критской школы, то только потому, что эта школа, начавшая играть самостоятельную роль с XVI века, является самой поздней. В действительности реальная картина зарождения и развития отдельных школ в палеологовском искусстве была несравненно более богатой и разнообразной, чем та, которую нарисовал Г. Милле. Наряду с Константинополем в Салониках, на Афоне, в Мистре, Сербии, Болгарии, России, Грузии и Армении процветали собственные школы, каждая из которых отличалась вполне индивидуальным характером. И поэтому подменять их такими отвлеченными понятиями, как критская и македонская школы, значит бесконечно схематизировать и упрощать конкретную историю палеологовского искусства[10].

Обзор палеологовской живописи на последнем этапе ее развития следует начинать с произведений константинопольского мастерства. Только при таком порядке изучения памятников можно выяснить облик столичной школы и место, которое она занимала в искусстве XIV века.

В предшествующей главе уже неоднократно подчеркивалось, что палеологовский стиль образовался в своих основных чертах в XIII веке. Одновременно мы отмечали, что в сложении этого стиля западные влияния не играли никакой роли. Возникшие около 1316–1321 года мозаики Кахрие джами (бывший храм монастыря Хоры в Константинополе)—самого значительного памятника зрелой палеологовской живописи[11]—целиком подтверждают выдвинутую нами точку зрения. На мозаиках лежит печать изысканного вкуса их заказчика, великого логофета Феодора Метохита (1270–1332), являвшегося одним из культурнейших и образованнейших византийцев XIV века[12]. Тонкий знаток античной литературы, Метохит более всего ценил в искусстве χάρις—своеобразное сочетание шарма и грации, которое он воспринимал как выражение душевной гармонии.

Мозаики Кахрие джами украшают внешний и внутренний нарфики, а равно и кафоликон, где на восточных пилястрах помещены изображения стоящих Христа и Богоматери с младенцем[13] и где на 460
задней стене открыта большая композиция Успения[14]. 461
Главные евангельские эпизоды, входившие в состав

праздничного цикла, также находились в свое время в кафоликоне, но они утрачены, и основу мозаического ансамбля в его существующем виде составляют два обширных цикла в нарфиках, иллюстрирующих жизнь Марии, детство Христа и многочисленные сцены его чудес. В ряде сцен богородичного цикла и сцен из детства Христа широко использованы апокрифические источники, способствующие усилению эмоционального начала. В куполах, в люнетах и на арках даны изображения Христа, Богоматери, патриархов, ветхозаветных царей, пророков, апостолов и других святых в рост и в медальонах. Над входом из внутреннего нарфика в кафоликон представлен восседающий на троне Христос, которому коленопреклоненный
462 Метохит подносит модель церкви. Благодаря прекрасной сохранности мозаик, умело расчищенных, высокое качество столичного искусства выступает
463–472 здесь во всем его блеске. Большинство сцен разыгрывается на фоне сложнейших архитектурных ландшафтов, с первого же взгляда выдающих преемственную связь с эллинистическими образцами. Составными элементами фантастических сооружений являются изящные портики с колоннами, террасы, поддерживаемые изгибающимися консолями, купола, конхи, балдахины, надутые от ветра велумы. Беспокойно развевающиеся одеяния, в которые облачены тонкие, стройные фигуры, как бы перекликаются с динамическим ритмом архитектурных масс. Они распадаются на множество ломающихся складок, подчеркнутых резкими высветлениями и шанжирующими тонами. В движениях фигур, некрепко стоящих на ногах, появилась своеобразная нервность, порывистость. Общее настроение выдает несравнимо бóльшую, чем в искусстве XIII века, мягкость и лиризм, поэтому отдельные сцены (в первую очередь из детства Христа) уподобляются почти жанровым композициям. Но особенно бросается в глаза новое понимание пространства. Фигуры и ландшафт координированы в единое пространственное целое. Художники помещают одну фигуру за другой, не боясь смелых пересечений. Нередко фигуры располагаются с таким расчетом, что только часть их виднеется из-за зданий либо из-за холмов. Архитектурные сооружения и скалы приобретают объемный характер, причем они умело используются путем размещения в различных планах как пространственные факторы. Все это вместе взятое способствует приближению каждой мозаики к иллюзионистической картине. Но только приближению. Потому что между европейской картиной и мозаиками Кахрие джами сохраняется глубокое принципиальное различие, поскольку стиль последних остается по существу стилем антинатуралистическим: здания представлены с разных точек зрения, основные оси композиции по-прежнему подчиняются декоративному принципу, плоскость почвы строится не горизонтально, а вертикально, и фигуры кажутся как бы парящими в воздухе, тела лишены объема и тяжести, совершенно отсутствует светотень, вместо которой дается старое контрастное сочетание красок.

Наряду с колоритом самая привлекательная сторона мозаик Кахрие джами—их тончайший композиционный ритм. Пренебрежение центральной перспективой позволяет художникам по своему усмотрению поворачивать любое здание и фигуру и объединять их в неразрывное ритмическое целое. Особенно ясно это сказывается в композициях, украшающих плоские купола, где евангельские сцены окружают, наподобие гирлянд, центральные медальоны либо заполняют почти целиком все зеркало купола. С большой изобретательностью строятся многофигурные композиции и на вогнутых пандативах. Но наиболее полно композиционный дар художников раскрывается в изображениях, свободно развернутых на гладких стенах. Так, в сценах Благовещение у колодца, Прощание Иосифа с Марией и Перепись в Вифлееме здания на втором плане повернуты друг к другу под острым углом. Благодаря этому они концентрируют внимание зрителя на узловом пункте разыгрывающегося на их фоне действия (в сцене Прощания этот узловой пункт совпадает с фигурой одиноко стоящего Иосифа). В композиции Раздача пурпура девам израильским архитектура акцентирует положение фигур: вертикальный портик справа подчеркивает параллельные вертикали дев, стоящих позади Марии, а изогнутое сооружение слева повторяет полукруг сидящих первосвященников. Представленная на фоне гладкой стены Мария—главный персонаж этой сцены—отделена от ближайших фигур двумя интервалами, что придает ей особую значительность. Такой же интервал введен в сцену Обручение Марии Иосифу. Он призван здесь противопоставить правую группу, возглавляемую Иосифом, фигурам первосвященника и Марии. Для того, однако, чтобы композиция не распалась на две самостоятельные части, посередине перекинут велум, выполняющий функцию связующего звена. В сцене Путешествие в Вифлеем линия ландшафта следует мерному движению фигур. Направление этого движения подчеркивается склоняющимся вправо деревом. Аналогичное назначение имеет дерево в сцене Исцеление больных, где оно как бы подхватывает исходящее от Христа движение, сталкивающееся с обратным потоком движения, идущим от больных к Спасителю. Наконец в сцене с Иоакимом, который представляет маленькую Марию первосвященникам, своеобразие архитектуры можно понять только из той роли, которую она играет в общей композиции: левая башня с примыкающей к ней стеной служит обрамлением для фигуры Иоакима с младенцем, а центральный портик с двумя колоннами, разбитый на три просвета, является фоном для фигур трех иереев. Но поскольку композиция могла бы показаться нарочитой вследствие размещения фигур трех иереев в трех просветах, художник слегка сдвигает их вправо с таким расчетом, чтобы в одном случае фигуре соответствовал просвет, в другом колонна, а в третьем башня. В этих и подобного рода композиционных приемах явно сказывается исключительное дарование работавших в Кахрие джами

художников, почти за двести лет предвосхитивших многие из достижений Рафаэля и его школы.

В мозаиках Кахрие джами поражает необыкновенная красота их красок. В этих изысканных, ирреальных красках есть нечто такое, что сближает их с драгоценными эмалями. По сравнению с палитрой художников XI–XII веков красочная гамма работавших в Кахрие мозаичистов стала более светлой, праздничной, богаче оттенками. Она построена на сочетании очень ярких красок (синяя, малиновая, золотисто-желтая, изумрудно-зеленая) с нежными, подчас трудно определимыми в словах полутонами (розовато-красный, синевато-стальной, бледно-оранжевый, серовато-фиолетовый, жемчужно-серый, зеленовато-желтый, оливково-зеленый). Эти полутона звучат как бы под сурдинку, усиливая тем самым основные цветовые акценты. Особенно эффектны красочные переливы на одеяниях, где широчайшим образом использованы шанжирующие тона. Здесь белый цвет сочетается с оливково-зелеными, серыми, голубоватыми, сиреневыми и бледно-фиолетовыми тонами, а голубой цвет с фиолетовыми и красновато-коричневыми. Рядом с этой утонченной, ослепительно богатой палитрой краски Джотто могут показаться пестрыми и примитивными. Попадая в Кахрие джами, лишний раз убеждаешься в том, насколько высокой колористической культурой обладала Византия даже на заключительном этапе своего развития. Поэтому вполне понятным становится повышенный интерес к византийскому искусству венецианских живописцев, для которых это искусство всегда было великой школой колорита.

Хотя в мозаиках Кахрие джами немало различных манер, в целом создается впечатление, что они восходят к замыслу одного большого художника. Они выдают единый стиль, пронизаны единой творческой волей. Но если мозаики задуманы одним художником, это, конечно, не означает, что они были им одним выполнены. Он выступал как главный pictor imaginarius, чей замысел реализовали многочисленные мастера. Последние были, возможно, объединены в две артели, одновременно работавшие во внутреннем и внешнем нарфиках.

Где следует искать истоки стиля мозаик Кахрие джами? Ф. И. Шмит, поддерживаемый Й. Стржиговским, хотел локализовать эти истоки в сирийском искусстве. По его мнению, Феодор Метохит велел скопировать в богородичном цикле роспись IX века, исполненную при игумене монастыря Хоры Михаиле Синкелле и восходившую к сирийским прототипам V–VI веков. Вряд ли можно придумать более неудачную гипотезу. По всему своему характеру мозаики Кахрие джами прямо противоположны основным принципам сирийского искусства. От них веет духом чистейшего эллинизма, они логически продолжают ту передовую линию развития, которая уже была нами прослежена в византийской живописи зрелого XIII века. Как правильно отметил Г. Милле, иконография мозаик связана с чисто столичной, коренящейся в Александрии традицией, представленной такими иллюстрированными рукописями как Paris. gr. 510, Paris. gr. 115, Laur. Plut. VI, 23. Несколько позже М. В. Алпатов провел ряд убедительных стилистических аналогий между мозаиками и ватиканским Свитком Иисуса Навина. И действительно, эти аналогии бросают яркий свет на происхождение стиля мозаик. Один из основных источников последнего — старые эллинистические либо восходившие к эллинистическим образцам рукописи типа ватиканского Свитка. Отсюда работавшие в Кахрие джами художники заимствовали многие формы архитектурных сооружений, изящные повороты легких фигур, нередко представленных со спины, столь необычный для более ранней живописи profil perdu, смелые пересечения фигур скалами, объемные кубические блоки скал, живописно развевающиеся одеяния и чисто эллинистический мотив одиноко стоящего дерева. Используя все эти элементы, они сумели объединить их в монолитный стиль, явившийся логическим завершением творческих исканий наиболее передовых мастеров зрелого XIII века. С Италией, где был склонен находить истоки этого стиля Д. В. Айналов, мозаики Кахрие не имеют ничего общего, так как их исходной точкой были эллинистические, а отнюдь не западные традиции.

Особое место среди мозаик Кахрие джами занимает большой Деисус, украшающий восточную стену внутреннего нарфика[15]. Почти все исследователи, вве- 473
денные в заблуждение греческой надписью с упоминанием Исаака, сына Алексея I Комнина, датировали эту мозаику XII веком. После ее полного раскрытия, произведенного Византийским институтом, выяснилось, что мы имеем здесь работу Палеологовской эпохи, выполненную не ранее 1307 года. Лишь после этого года заказчица мозаики Мария Палеологина, представленная в нижнем правом углу в облачении монахини, приняла монашеский сан. Есть основания полагать, что под мозаикой находилась гробница Марии, причем она была расположена в том же месте, где в свое время, до ссоры со своим братом Иоанном II, приготовил себе гробницу Исаак Комнин[16]. Таким образом, мозаика связана с заупокойным культом: Богоматерь просит о прощении грехов умерших и о заступничестве Христа за упокой их души. Около Богоматери стоит на коленях с молитвенно простертыми руками Исаак Комнин (от этой фигуры уцелели только голова и правое плечо), а около Христа представлена в аналогичной позе монахиня Мелания (сохранилась одна голова). Как убедительно доказал П. Эндервуд, эта Мелания была Марией Палеологиной, дочерью императора Михаила VIII Палеолога и сводной сестрой императора Андроника II[17]. Ее дважды обручали с монгольскими ханами и выдали замуж за хана Абака. В надписи она названа ἡ κυρὰ τῶν μουγουλίων Μελάνη ἡ μοναχή (госпожа монголов Мелане монахиня).

В мозаике бросается в глаза архаизм типов Богоматери и Христа. Их фигуры отличаются довольно при-

земистыми пропорциями, они лишены легкости и элегантности, столь типичных для образов палеологовской живописи. Создавшие эту мозаику мастера явно подражали каким-то более старым образцам, что подтверждается надписью около Христа (ὁ Χαλκίτης), указывающей на переработку знаменитого иконного изображения над воротами Халки. Если в форме головы Христа и в типе его лица нетрудно уловить черты стиля XIV века, то лицо Богоматери почти полностью выполнено в традициях искусства Комниновской эпохи. Здесь лишний раз убеждаешься в том, насколько большую роль играли в византийском искусстве старые образцы, обычно толкавшие художников на путь канонических «иконных» решений.

Одновременно с мозаиками Кахрие джами выполнены фрески в южном притворе храма, пристроенном
474–481 Феодором Метохитом[18]. Этот притвор, имевший в свое время четыре гробницы, был с самого начала задуман как усыпальница. Фрески, украшающие притвор, после их полной расчистки Византийским институтом, представляют уникальный ансамбль, дающий неплохое представление о константинопольской живописи первой четверти XIV века.

Характерной чертой росписи притвора является усложнение тематики, символизм которой приобрел настолько нарочитый характер, что становится трудно уловить внутреннюю связь между отдельными сюжетами. В конхе апсиды представлено Сошествие во ад, ниже идет регистр с фигурами святителей, арка вимы украшена медальоном с полуфигурой архангела Михаила и двумя евангельскими сценами (Воскрешение дочери Иаира и Воскрешение сына вдовицы в Наине). На южной нижней части арки дана фигура Богоматери в рост: она прижимает к щеке младенца, сидящего на ее руках. Мы имеем здесь один из наиболее эмоциональных вариантов типа Умиления в византийском искусстве. Весь сомкнутый свод и прилегающие к нему стены заполнены многофигурной композицией Страшный суд. В центре купола находится медальон с полуфигурой Богоматери, держащей перед собой младенца Христа, а между ребрами купола помещены фигуры двенадцати ангелов. На парусах изображены четыре песнопевца, прославлявших Марию: Иоанн Дамаскин, Косьма Маюмский, Иосиф и Феофан. На прилегающих к куполу арках и в боковых люнетах зритель видит ряд весьма редких ветхозаветных сюжетов. Это Лествица Иакова, Единоборство Иакова с ангелом и Моисей перед неопалимой купиной на горе Хорив (северная люнета), Моисей и Явление ему ангела в неопалимой купине, Перенесение семисвещника в храм Соломона (восточная арка), Соломон и израильтяне перед Ковчегом Завета, Перенесение Ковчега Завета в храм Соломона (южная люнета), Пророк Исаия и Ангел, уничтожающий ассирийское войско у стен Иерусалима, Аарон с сыновьями перед алтарем (западная арка). Своеобразный подбор ветхозаветных сцен дополняет в южной люнете под сомкнутым сводом еще одно изображение: Принесение Ковчега Завета.

Какова же связь всех этих сюжетов, казалось бы не составляющих единого целого? В восточной части притвора сосредоточены такие сцены как Сошествие во ад, два Чуда воскрешения и различные эпизоды Страшного суда, вполне уместные в усыпальнице: они указывают на искупительную миссию Христа, на грядущее воскрешение из мертвых, на неизбежность расплаты за содеянные грехи. Много сложнее второй круг тем. Он полностью посвящен Богоматери как милостивой заступнице: она дана в окружении двенадцати ангелов, ее прославляют четыре песнопевца, на нее намекают многочисленные ветхозаветные прообразы. Под последним углом зрения и выбраны все эпизоды из Священного Писания. И Лествица Иакова, и Неопалимая купина, и Семисвещник, и Ковчег Завета, и закрытые для ассирийского войска врата Иерусалима символизируют деву Марию. Недаром в песнопениях на праздник Благовещения она именуется «ведущей на небо Лествицей», «Купиною неопалимою», «Купиною Моисея», «Свещником», «Ковчегом славы», «Дверью, через которую прошло одно Слово», «Вратами Иезекииля», «Вратами заключенными»[19]. Чтобы сделать более понятными ветхозаветные прообразы Марии, в большинство сцен введено ее изображение (оно даже дано над закрытыми вратами Иерусалима в сцене Уничтожение ангелом ассирийского войска). Как убедительно показал П. Эндервуд, аналогичный тематический цикл встречается в нарфике сербской церкви в Лесново[20]. Начиная с XIV века крайне возрос интерес к таким замысловатым символическим параллелям между Ветхим и Новым Заветами, что привело к усложнению состава церковной росписи, а вместе с тем и к утрате декоративной системой наглядности и обозримости, которые так подкупали в классических византийских ансамблях XI века. На смену монументальному лаконизму пришли многофигурные композиции сложного символического содержания, близкие по своему туманному характеру к головным аллегориям западных схоластов.

Стиль фресок южного притвора имеет много общего с мозаиками нарфиков. Те же свободные, полные динамики композиционные построения, те же изящные фигуры в развевающихся одеяниях, то же широкое использование контрапостных мотивов, столь отличных от строго вертикального положения корпуса на фресках и иконах XII века, те же несколько стереотипные головы с мелкими чертами лица. Невольно возникает вопрос: не перешли ли в южный притвор pictores imaginarii, подготовлявшие для мозаичистов все композиции в технике al fresco? Независимо от решения этого вопроса, можно определенно утверждать, что в художественном отношении мозаики выше фресок. Они прежде всего много красивее по краскам. Отчасти это объясняется выцветанием живописи, а также реставрацией фресок. Но в них есть и какая-то вялость, несколько назойливая повторяемость живописных приемов, наконец, очевидная стандартность композиционных решений. И если

манеру их исполнения еще нельзя назвать сухой, то зачатки своеобразного академизма здесь уже налицо. Пройдет еще два-три десятилетия и это академическое направление сделается господствующим в византийской живописи[21].

На константинопольской почве сохранилось еще несколько памятников палеологовской монументальной живописи. Наиболее значительный из них—мозаики
482–489 параклесия Фетхие джами, или бывшей церкви Богоматери Паммакаристы[22]. Старую церковь переделал в конце XIII века протостратор Михаил Тарханиот, а около 1315 года, уже после его смерти, вдова покойного монахиня Марфа пристроила к южной стороне здания параклесий, предназначенный для гробницы ее мужа. Расчистка всех уцелевших в Фетхие джами мозаик осуществлена Византийским институтом. Помимо уже давно известного изображения Пантократора в куполе, данного в окружении двенадцати пророков, в апсиде параклесия открыт Деисус: фигура восседающего на троне Христа с поясняющей надписью Ἰ[ησοῦ]ς Χ[ριστὸ]ς ὁ Ὑπεράγαθος в конхе и фигуры Богоматери и Крестителя в люнетах вимы. В параклесии сохранились и другие мозаики: Крещение, остатки Вознесения, четыре архангела, восемнадцать фигур и полуфигур святых. Купольная мозаика по стилю очень близка к мозаикам Кахрие джами. Пророки представлены в свободных позах, их жестикуляция и резкие повороты, особенно повороты Моисея и Аввакума, отдаленно напоминают готические статуи, широкие одеяния ложатся беспокойными складками.

В известной константинопольской церкви Богоматери τῶν Μουγουλίων, основательницей или покровительницей которой была упомянутая Мария Палеологина, сохранился сильно попорченный фрагмент мозаики с изображением Богоматери, держащей на руках младенца Христа[23]. Мелкие черты лица Марии и распределение теней около носа и рта напоминают мозаики Кахрие джами, что позволяет относить этот фрагмент, взятый с какого-то другого места и неумело вмонтированный в апсиду, к началу XIV века.

Два украшенных мозаиками купола имеются во внешнем нарфике Вефа килисе джами, бывшей церкви св. Феодора[24]. В южном куполе представлена полуфигура Богоматери, окруженная восемью царями из дома Давида, а в среднем куполе уцелели одни фигуры пророков, к тому же плохой сохранности. К сожалению, золотой фон мозаик южного купола варварски выломан, так что и они оставляют фрагментарное впечатление. Система распределения фигур в куполах близка к их распределению в Кахрие джами. Но исполнение грубее, а краски носят более приглушенный характер.

По сравнению с мозаиками уцелевшие в Константинополе фрески палеологовского времени, за исключением фресок в Кахрие джами, не представляют интереса. Речь идет о малозначительных фрагментах, настолько пострадавших от времени, что с трудом опознаются даже их сюжеты. Это не существующие ныне полуфигуры трех святых, архангел Михаил и св. Ипатий в правой апсиде в Иса капы, а также фрагменты сцен из жизни Марии, фигуры пророков, св. Меркурий, два Деисуса и Богоматерь с ангелами в Одалар джами[25]. Однако основные стилистические признаки выступают с достаточной ясностью, чтобы датировать эти росписи не ранее конца XIII–начала XIV века.

Следующий по времени памятник столичной монументальной живописи приходится изучать уже не на константинопольской почве. Это роспись церкви Спаса Преображения в Новгороде, возникшая в 1378 году и принадлежащая знаменитому Феофану Греку[26]. Обычно включаемая в историю древнерусского искусства, данная роспись в действительности является произведением чисто греческого и притом константинопольского мастерства. В пользу этого говорят не только стилистические особенности фресок церкви Спаса, но и все сообщения современников о греческом художнике.

Основными источниками здесь служат летописные свидетельства и письмо инока Епифания к тверскому игумену Кириллу, написанное около 1415 года. На их основе воссоздается следующая картина жизни и творчества Феофана. Он родился, вероятно, в 30-х годах XIV века и умер между 1405 и 1415 годами. На протяжении своей долгой жизни Феофан расписал ряд церквей в Константинополе, Халкидоне, Галате, Кафе, Новгороде, Нижнем Новгороде и Москве. Он был также опытным миниатюристом, украсившим, в частности, изображением Софии Константинопольской принадлежавшее Епифанию Четвероевангелие. Фрески Спаса Преображения в Новгороде—самая ранняя из его русских работ, упоминаемых летописью. В 1395 году он приступил, вместе с Семеном Черным и своими учениками, к росписи церкви Рождества Богородицы с приделом Лазаря в Московском Кремле, в 1399 году расписывал с учениками Архангельский собор, где изобразил на стене город, и в 1405 году, со старцем Прохором с Городца и Андреем Рублевым,—Благовещенский собор в Московском Кремле. Среди фресок последнего фигурировали сцены Апокалипсиса и Древо Иессеево. В Москве им был расписан также терем князя Владимира Андреевича, на стене которого он представил вид Москвы. По словам лично знавшего его Епифания, Феофан был человеком выдающегося, острого ума. Называя его философом «зело хитрым», Епифаний в особенно восторженных тонах говорит о его манере писать. В отличие от русских иконописцев, постоянно глядевших на копируемые образцы, Феофан писал легко и быстро, словно играя кистью. Во время работы он ходил взад и вперед и непринужденно разговаривал со всеми приходящими.

Эта характеристика Феофана как человека и художника целиком подтверждается фресками церкви Спаса Преображения, представляющими один из величайших памятников византийского искусства. Их смелая, широкая манера письма свидетельствует об

490–499 огромном мастерстве Феофана и его стихийном живописном темпераменте. К сожалению, фрески Спаса Преображения дошли до нас в очень фрагментарном виде. К тому же часть из них пострадала во время последней войны. Из-за случайности находок крайне трудно восстановить систему росписи церкви. В куполе и барабане представлены Пантократор, ветхозаветные праотцы, пророк Илия, Иоанн Предтеча, архангелы и серафимы. Далее фрески шли расположенными один над другим семью или восемью регистрами, причем в нижних регистрах помещались, как обычно, изображения святых, верхние же регистры и своды были заполнены евангельскими композициями и полуфигурами пророков. В апсиде сохранились фрагменты святительского чина с обращенными к центру фигурами и разрозненные части Евхаристии: головы восьми апостолов, остатки велумов и колонн. Над апсидой помещалось Сошествие св. Духа, над горним местом сохранились фрагменты фигуры Христа на троне. На южной стене вимы и на восточной стене южного рукава трансепта открыты полуфигуры трех пророков в медальонах. На южном алтарном столбе уцелела часть фигуры Богоматери из Благовещения, а на сводах и прилегающих стенах фрагменты евангельских сцен: Крещение, Рождество Христово, Сретение, Проповедь Христа апостолам. В диаконнике написаны святители, из которых опознается св. Спиридон в шапочке. На стенах, столбах и арках самой церкви видны полустершиеся остатки фигур и полуфигур святых: Алексей человек Божий, мученик Геласий, мученик Сергий и неизвестный святой в арочных проемах над жертвенником, два воина на западной стене в северном рукаве трансепта, Иулитта с малюткой Кириком и св. Фекла на прилегающей к южной стене арке, св. Варвара и неизвестная царица на арках под хорами. Лучше других, наряду с фресками купола и барабана, сохранились фрески в Троицком приделе на хорах: Троица, пять столпников, фигура Макария Египетского, св. Акакий, Арсений Великий, Иоанн Лествичник, Варсонофий, Ефрем Сирин, два святителя, полуфигура Богоматери в типе Знамения и архангел Гавриил.

Если византийские художники обычно изображали святых успокоившимися, принявшими все догматы церкви, не испытывающими никаких терзаний и сомнений, откуда проистекала их душевная уравновешенность, то совсем по-иному трактует своих святых Феофан. В них все бурлит и клокочет. Они непрестанно борются с охватывающими их страстями. И эта борьба дается им дорогой ценой. Познав соблазны мира, они уже утратили наивную веру, для них обретение этой веры есть дело тяжких нравственных усилий. Им надо всходить на высокие столпы, чтобы удалиться от злого мира и приблизиться к небу, чтобы подавить свою плоть и греховные помыслы. Отсюда их страстность, их полный драматизма пафос. Слишком гордые, чтобы поведать о своей внутренней жизни другим, они замкнулись в броню созерцательности.

Все фрески церкви Спаса Преображения написаны необычайно легко и уверенно. Жидкие краски нанесены тонким слоем, мазок отличается поразительной свободой и непринужденностью. Колорит скупой, сдержанный. Доминирующий тон красновато-коричневый. Перед ним отступают на второй план зеленовато-желтые, бледно-фиолетовые, желто-коричневые, серовато-розовые, серовато-зеленые и белые тона. Некоторые из фигур целиком выполнены в одном красно-коричневом тоне, данном в различных градациях. Поверх этого основного красочного слоя широкими мазками наложены белые и голубоватые блики и черные и серые движки. Именно они и составляют главный нерв бесподобного мастерства Феофана. Они лепят форму, они всегда попадают в нужную точку, они полны динамизма, они играют ту же роль, какая им принадлежит в картинах Франца Хальса. Но если у Хальса все живописные приемы ориентированы на то, чтобы передать явление в его физическом аспекте, у Феофана они служат совсем иным целям. Его живописная фактура лишь средство для усиления иллюзионизма глубоко одухотворенных образов. Подобно привидениям вырисовываются на серебристо-лиловом фоне изображенные им фронтальные фигуры святых, не имеющие ни реального объема, ни реальной тяжести. Главный акцент поставлен на лицах, которые с предельной силой выражают созерцательный дух восточного христианства. И стоит только сопоставить эти замечательные головы с отдельными фресками и мозаиками Кахрие джами, чтобы сразу стало ясным константинопольское происхождение Феофана.

Помимо росписи Спаса Преображения кисти Феофана Грека можно еще приписать несколько икон из деисусного чина, входящего в состав иконостаса Благовещенского собора в Московском Кремле. Этот деисусный чин выполнен тремя мастерами. Одному принадлежат фигуры Христа, Богоматери и Предтечи, апостола Павла, архангела Гавриила, Василия Великого и Иоанна Златоуста, другому — архангел Михаил и апостол Петр, третьему — мученики Георгий и Димитрий. Согласно летописному свидетельству, Благовещенский собор был расписан в 1405 году Феофаном Греком, старцем Прохором с Городца и Андреем Рублевым. Тогда же, вероятно, возник и деисусный чин. Принимавшие участие в его выполнении второй и третий мастер являются, по-видимому, русскими, а первый мастер был грек. Написанные им фигуры выдают настолько близкое сходство с росписями Спаса Преображения, что это дает полное основание отождествлять его с Феофаном. Идя навстречу 500–503
русским запросам, Феофан заложил основы для высокого иконостаса. Он первым заменил привычные для византийцев полуфигурные чины полнофигурным. Высота написанных им икон превышает два метра, что создавало совсем новый художественный эффект. Высокие, мощные фигуры четко выделяются темными силуэтами на золотом фоне, вертикальные и горизонтальные членения даются в тонко

продуманных ритмических сочетаниях, линии предельно лаконичны, колорит доведен до максимальной степени обобщения. Все одиннадцать фигур деисусного чина образуют неразрывную по своей цельности композицию, обладающую четко выраженной центральной осью и рассчитанную на то, чтобы зритель мог охватить ее единым взглядом. Так рождается та «построенность» иконостасной композиции, которая явилась новым словом в истории средневековой живописи.

Написанные Феофаном иконы Благовещенского собора очень близки по своему общему духу к фрескам церкви Спаса Преображения. Их невозможно принять за работу русского мастера. Они дышат суровым пафосом отречения от мира, их густой драматический колорит лишен жизнерадостности. И в чине Благовещенского собора святые Феофана выступают сильными и могучими, но и здесь все их помыслы сосредоточены не на земных делах. В своем Деисусе Феофан подчеркивает не столько момент всепрощения, сколько мольбу святых за грешный человеческий род. Христос трактуется как страшный судия мира, а не как добрый Спас, готовый помочь ближнему. Именно здесь проявляется коренное отличие Феофана Грека от Андрея Рублева, который, как правило, всегда оттенял в Христе человеческое начало. У Феофана же весь замысел деисусного чина определяется драматической коллизией между суровым Христом, не склонным никого прощать, и молящими его о прощении святыми. Вот почему так патетичен образ Богоматери, вот почему полон смирения Иоанн Предтеча, вот почему так трепетны оба ангела. И даже фанатичные отцы церкви—Василий Великий и Иоанн Златоуст—невольно робеют в присутствии грозного Пантократора. Все это бесконечно далеко от русского истолкования Деисуса, в котором обычно присутствует оттенок особой мягкости.

Роспись церкви Спаса Преображения и деисусный чин Благовещенского собора—единственные из сохранившихся до нас бесспорных произведений Феофана. Ряд русских исследователей хотел приписать ему еще фрески церкви Феодора Стратилата и Волотовской церкви в Новгороде и несколько икон. Так как все эти памятники выдают немало чисто русских черт, то была пущена в ход крайне натянутая теория о постепенном обрусении Феофана. Оставшись жить в России, он якобы начал писать как русские мастера. В действительности вопрос решается гораздо проще: Феофан создал на Руси большую школу, из которой и вышли все вышеупомянутые памятники. Поэтому они найдут свою характеристику в обзоре русской живописи XIV века. Теперь же нас интересует выяснение того места, которое Феофан занимает в истории константинопольской живописи. Его связь с последней не подлежит сомнению, особенно с ранней, более живописной фазой в ее развитии. Нельзя, однако, закрывать глаза на то, что его творчество перерастает слишком узкие рамки константинопольской школы. Причина этого—исключительно индивидуальный склад его таланта. Он первый и одновременно последний подлинно индивидуальный византийский мастер. Отправляясь от заложенных в палеологовском искусстве живописных принципов, Феофан доводит их до предельного заострения. Попав на Русь, он почувствовал себя свободнее, привольнее, менее скованным традиционными догмами. На Руси для него открылось широчайшее поле деятельности, которое он уже не мог обрести в быстро нищавшей Византии. И есть основания полагать, что Феофан эмигрировал из Константинополя не случайно. Он бежал в Россию от надвигавшейся «академической» реакции, так как она шла вразрез с его индивидуальными вкусами и устремлениями.

В век, когда еретические движения охватили территорию всей Европы, в том числе и русские города, страстное, остро субъективное искусство Феофана должно было породить широкий отклик. При взгляде на его святых многие вспоминали, вероятно, то, что они сами пережили. Феофану удалось с редкой художественной убедительностью и невиданной дотоле наглядностью воплотить в представленных им образах противоречивые идеалы, которые стояли на грани распада и которые получили в ближайшие десятилетия коренную переоценку.

Утверждение и развитие живописного стиля, которые мы наблюдаем в столичной монументальной живописи первой половины XIV века, можно проследить также на примере константинопольских икон и миниатюр. Четкую стилистическую группу образуют мозаические иконы. Она открывается двумя очаровательными портативными мозаиками в Музео дель
Опера дель Доумо во Флоренции[27]. Представленные 504 505
здесь двенадцать праздников выполнены в том же свободном, живописном, с элементами сильного движения стиле, как и мозаики Кахрие джами, с которыми они обнаруживают очевидное сходство. Несмотря на крохотные размеры каждой сцены, пространственное построение отличается необычайной ясностью. Такой же характер выдает изящное Благовещение в Музее Виктории и Альберта в Лондоне—несколько видоизмененное повторение аналогичной композиции на одной из флорентийских икон[28]. Ранним XIV веком датируются также Николай Чудотворец в монастыре Ставроникита на Афоне[29] и икона с изображением Сорока мучеников севастийских из
коллекции Домбартон Окс в Вашингтоне[30]. В таких 508 509
иконах как Иоанн Златоуст в Домбартон Окс[31], Фео-
дор Стратилат в Эрмитаже[32], Пантократор в ризнице 507 510
соборной церкви в Шиме[33], Георгий в Лувре[34], Одигитрия в Санта Мария делла Салуте в Венеции[35], Христос во гробе в Санта Кроче ин Джерузалемме в Риме[36] даны одиночные фигуры. Изящные формы имеют характерную для XIV века легкость, лица обладают мелкими чертами, выражение приобрело особую мягкость и даже трогательность. Столичные мозаические мастерские, выпустившие эти тончайшие произведения, прекратили, по-видимому, свою деятельность ко второй половине XIV века, так как с

этого времени мы не встречаем более ни одной перво-
классной мозаической портативной иконы[37].

Из многих уцелевших столичных темперных икон
первой половины XIV века выделяется прежде всего
великолепная икона Двенадцать апостолов в Музее
изобразительных искусств в Москве[38]. Апостолы
512 513 изображены в свободных, непринужденных позах,
совершенно непохожих на столь излюбленные искус-
ством XII века фронтальные положения фигур. Их
головы наклонены в разные стороны, широко приме-
няется контрапост, развевающиеся одеяния распада-
ются на мелкие острые складки. Все это придает
иконе нервный, динамический ритм. Лица моделиро-
ваны при помощи тонких бликов, нанесенных корот-
кими сочными мазками. Это тот же прием, который
использован в росписи Кахрие джами и который полу-
чил несколько преувеличенное выражение в новго-
родских фресках Феофана. Он повторяется в двух
близких по стилю иконах, изображающих Успение,
из Эрмитажа и Музея изобразительных искусств в
Москве[39], а также в иконах Богоматерь с младенцем[40]
и Благовещение[41] из московского музея. Первые две
511 вещи выдаются беспокойным характером. Все
фигуры склоняются к центру, как бы пригибаемые
порывом ветра, их размещение на различных уровнях
вносит в композицию совсем особое оживление.
514 Икона Богоматери обращает на себя внимание тонко
разработанными выражениями лиц Марии и мла-
денца Христа, полных грусти и предчувствия гряду-
щих страданий. Мы имеем здесь несомненную столич-
ную работу. С константинопольской школой связана
515 также икона Благовещения, где Мария и ангел изоб-
ражены на фоне балюстрады, за которой стоит слу-
жанка, обхватившая обеими руками колонну, причем
сложная, подчеркнуто объемная архитектурная ком-
позиция завершается красным велумом. Большой
интерес представляет и Благовещение из церкви
Богоматери Перивлепты в Охриде (Народный музей,
516 517 Охрид)[42]. Автор этой замечательной двусторонней
иконы, греческий мастер, дал над троном Марии опи-
рающийся на колонки навес, а фигуры поставил на
массивные подножия, умело использованные как про-
странственные факторы. При всей смелости про-
странственного построения следует все же заметить,
что оно было явно не по плечу художнику, допустив-
шему промахи в трактовке стены и колонки около
правой ноги ангела и правой колонки навеса, которая
должна была фланкировать либо перерезать фигуру
сидящей Богоматери. Но сама постановка таких труд-
ных художественных задач ясно говорит о новых
исканиях палеологовских мастеров, стремившихся
оживить традиционные иконные схемы.

В Палеологовскую эпоху широкое распростране-
ние получили иконки, приближавшиеся по размерам
и, следовательно, по манере исполнения к миниатю-
рам. Такие иконки выполнялись и в мозаической и в
темперной технике. Они были рассчитаны на кельи
монахов и на домашние молельни. Их определяет
более интимный, камерный дух, они требуют близ-
кого восприятия. К числу таких небольших икон при-
надлежат написанные на одной доске Шесть праздни-
ков в Эрмитаже[43]. Почти буквально повторяя компо-
зицию флорентийской портативной мозаики, эта
вещь дает образец тонкой, чисто миниатюрной тех-
ники. Так же выполнена икона из Британского музея
в Лондоне, изображающая Благовещение, Рождество
Христово, Крещение и Преображение[44]. Но египет-
ское происхождение и несколько грубоватый стиль
дают основание рассматривать ее как провинциаль-
ное подражание столичным миниатюрам первой
половины XIV века. Несколько небольших икон XIV
века опубликовали Г. и М. Сотириу. Все они хранятся
в Синайском монастыре. Это поясной Деисус с фигу-
рами апостолов Петра и Павла и полуфигурами Геор-
гия, Онуфрия и Власия, которые окружают рельеф-
ное изображение Николая Чудотворца[45], это тонкого
письма Богоматерь с младенцем[46], это Распятие с
праздниками и сценами Страстей в шестнадцати боко-
вых клеймах[47], это наконец тетраптих с пятнадцатью
евангельскими сценами и фигурами Георгия и Дими-
трия[48]. Последняя работа свидетельствует о том, что в 518 519
XIV веке любили изготовлять небольшие алтарчики,
состоявшие из нескольких створок. Такие алтарчики,
невольно вызывающие в памяти произведения Бер-
нардо Дадди, шли навстречу индивидуальным религи-
озным запросам.

В нашем обзоре столичного палеологовского ис-
кусства мы сознательно отводим миниатюре третье
место: после монументальной живописи и иконописи.
В XIV веке она перестает играть ведущую роль, усту-
пая иконе, приобретающей отныне исключительное
значение. В Палеологовскую эпоху не только умень-
шается количество лицевых рукописей, но и значи-
тельно снижается их качество. Это, однако, еще не
дает права говорить, вслед за Н. П. Кондаковым, о
XIV–XV веках как о времени полнейшего упадка
искусства миниатюры. И в XIV веке создаются
отдельные прекрасные рукописи, мало чем уступаю-
щие лучшим произведениям Комниновской эпохи.
Отражая в целом те же стилистические этапы разви-
тия, через которые проходят монументальная живо-
пись и иконопись, миниатюра XIV–XV веков с осо-
бой яркостью воплощает в себе две характернейшие
для данного времени тенденции: ретроспективизм и
интерес к портрету.

Уже при анализе стиля мозаик Кахрие джами нами
отмечалось, что его исходной точкой должны были
быть старые антикизирующие рукописи[49]. Ряд ману-
скриптов XIV–XV веков, овеянных свежим дыханием
эллинизма, целиком подтверждает это предположе-
ние. К их числу принадлежат такие копии старых
рукописей как Теокрит[50] и Оппиан[51] в Национальной
библиотеке в Париже (gr. 2832 и 2736) и Диоскорид
в Библиотеке Ватикана (Chigi F XII 159)[52]. Слова Гри-
гория Назианзина из Национальной библиотеки в
Париже (gr. 543)[53] показывают, что подражание
распространялось не только на образцы древнейшей
эпохи, но и на экземпляры XII века. Исключая не-

многие признаки драпировок, более объемную трактовку скал и сравнительно сильно подчеркнутый пространственный момент, все в этой рукописи XIV века восходит к традициям комниновского искусства.

С особой наглядностью показывая ретроспективные тенденции, не менее ярко палеологовские рукописи освещают другую художественную проблему этого времени: проблему портрета. Последний встречается все чаще, причем нередко он облекается в индивидуальные формы. Изображения Иоанна Кантакузина, Алексея Апокавка и Димитрия Палеолога—в рукописях Paris gr. 1242[54], Paris. gr. 2144[55] и Leningr. gr. 118[56]—трактованы как настоящие портреты.
522 Но лица сохраняют еще много типического. По-прежнему они приближаются к аскетическому идеалу, которым всегда дорожили византийцы, по-прежнему они дышат чисто византийским этосом, ориентированным не на реальный, а на потусторонний мир. Остальные портреты в рукописях XIV–XV веков сильно уступают по качеству упомянутым. Но и в них мы встречаем ряд интересных деталей, свидетельствующих о росте реалистических тенденций в палеологовском искусстве (Эпиталама Андроника II в Библиотеке Ватикана gr. 1851[57], хрисовул императора Андроника II от 1307 года в Библиотеке Пирпонта Моргана в Нью-Йорке M 398[58], утраченный хрисовул императора Алексея III Комнина от 1364 года в Трапезунде[59], хрисовул того же императора от 1374 года в монастыре Дионисиат на Афоне[60], Типик Линкольн
520 521 Колледж в Оксфорде gr. 35[61], Дионисий Ареопагит начала XV века в Лувре Ms. Ivoires 100[62], Слово Мануила II Палеолога на смерть его брата Феодора и Сборник исторического содержания в Национальной библиотеке в Париже suppl. gr. 309[63] и gr. 1783[64], Хроника Зонары второй четверти XV века в Библиотеке Эстензе в Модене gr. 122[65]).

Стиль миниатюр первой половины XIV века отличается свободой, как и стиль настенной живописи этой эпохи. Евангелисты изображаются в непринужденных позах: они не сидят неподвижно, как на миниатюрах XII века, но поворачиваются во все стороны, причем их фигуры нередко охвачены сильным движением. Благодаря уточнению масштабов пространство приобретает глубину, на втором плане располагаются замысловатые, украшенные велумами архитектурные кулисы, состоящие из портиков, куполов, балдахинов и башен. Одеяния распадаются на мелкие, обрисовывающие формы тела складочки и образуют типичные для XIV века острые, прихотливо развевающиеся концы. Среди мягких, слегка приглушенных красок выделяются голубовато-синие, желто-зеленые, нежные серые, красные, оранжево-розовые, фиолетовые и коричневые тона. Карнация исполнена в широкой живописной манере. Таковы изображения евангелистов в ряде Евангелий первой половины XIV века (cod. Pantocr. 47 от 1301 года[66], Vatop. 938 от 1304 года[67], Lond. Add. 22506 от 1305 года[68], Bodl. Selden supra 6[69], Grottaferratensis A α II[70],
523 Vind. theol. gr. 300[71], Athen. 75[72], фрагменты Евангелия в Византийском музее в Афинах 63[73], Valiccellianus F 17 от 1330 года[74]). В cod. Mosq. gr. 407[75] этот свободный стиль достигает высшей точки развития. Московская рукопись, соединяющая Новый Завет с Псалтирью, является центральным памятником византийской иллюстрации XIV века. В ее украшении участвовало несколько художников, связанных с различными стилистическими направлениями. Автор стоящего Иоанна Богослова и Аввакума целиком отправляется от живописных традиций первой половины XIV века. Его фигуры полны сильного движения, фактура отличается особой сочностью. Автор 524–533
сидящего евангелиста Иоанна и апостола Луки прибегает к более линейной манере письма. Еще дальше по этому пути идет автор молящейся Анны, Встречи Елизаветы с Марией и сцен из истории Трех отроков иудейских. Авторы сидящего Петра и Исаии окончательно порывают с живописным течением первой половины XIV века. В их фигурах графическое начало получает полное преобладание, складки приобретают особую сухость, лица обрабатываются тонкими линиями, заменяющими былые мазки. Короче говоря, здесь уже утверждается «иконный» стиль второй половины века. Это параллельное сосуществование различных стилей позволяет датировать московскую рукопись 40–50-ми годами XIV века, на которые как раз и приходится главный стилистический перелом.

Таковы произведения константинопольской живописи первой половины XIV века. Они образуют довольно монолитную стилистическую группу. Их отличительная черта—подчеркнутая живописность. Фигуры изображаются в движении, одеяния прихотливо развеваются, изогнутые формы сложных архитектурных кулис сообщают композициям пространственный характер. Трактовка отличается большой мягкостью, в обработке лиц отсутствуют жесткие линии, блики накладываются широкими мазками либо короткими сочными штрихами. Этот стиль весь проникнут эллинистическими отголосками. Его исходной точкой были не прямые наблюдения над природой, а заимствованные из далекого античного наследия отдельные мотивы и композиционные формулы, взятые в их наиболее динамическом аспекте. Тесная связь с эллинизмом и делает стиль первой половины XIV века ретроспективным как по форме, так и по духу. Он представляет собой логическую параллель к тем своеобразным «гуманистическим» тенденциям, носителями которых были лучшие умы столичного общества конца XIII и начала XIV века. И поэтому глубоко последовательным является факт его зарождения и развития именно на столичной почве, где жили и работали такие тончайшие неоэллинисты, как Георгий Пахимер, Феодор Метохит, Никифор Григора и Мануил Фил—автор изящных, написанных в подражание Филострату, экфрасис[76].

40-е годы XIV века были для Византии эпохой глубокого кризиса. Разыгравшаяся гражданская война, массовые движения против засилья аристокра-

тов, восстание в Салониках, вовлечение в борьбу с враждовавшими партиями иноземных правителей— все привело к потрясению основ византийской государственности. В результате длительных междоусобиц в Византии победили консервативные силы, которые возглавил Иоанн Кантакузин. Став в 1347 году императором, Иоанн VI обеспечил победу исихастам, с которыми он вступил в политический союз.

Исихазм был крупнейшим идейным движением, открыто бросившим вызов «гуманистическому» направлению[77]. Зародившись на Афоне, исихазм вобрал в себя все сокровенные учения восточного христианства. Он звал к уединению, к удалению от злого мира, к чистой молитве, к мистическому слиянию с богом. Он окреп в борьбе с попытками ревизии восточного христианства, исходившими со стороны сильной партии во главе с калабрийским монахом Варлаамом, учителем Петрарки и Боккаччо. В то время как Варлаам настаивал на возможности постигнуть истину, т.е. божество, посредством разума и науки, исихасты утверждали, что соединение с божеством невозможно без сверхъестественного озарения. В длительных спорах (1337–1351) победили исихасты. Но их победа была пирровой победой, потому что вместе с ней восточное христианство навсегда закрыло себе путь к тому религиозному индивидуализму, который был обретен итальянскими еретическими движениями и Реформацией. В политическом отношении победа исихастов означала победу монашеской партии над светской, победу нетерпимых «зилотов» над либеральными «политиками». Это была неприкрытая реакция, поскольку исихазм не принес обновления религиозной жизни, а лишь способствовал окончательному закреплению старых догматических положений. В силу этого на его почве и не возникло ни одного подлинно большого произведения искусства.

Исихастские идеи обладали тем не менее достаточным влиянием, чтобы оборвать линию развития живописного стиля первой половины XIV века— этого порождения нового, светского духа. Под их воздействием создается более идеалистический стиль[78]. Некогда подчеркнутое движение уступает место относительному покою[79], лица опять приобретают строгое и торжественное выражение, карнация обрабатывается отныне не свободными мазками и смело брошенными бликами, а посредством сухих, графически тонких частых линий, постепенно переходящих в сплошную штриховку. На смену смелым перспективным исканиям начала века приходят специфически иконные схемы, тяготеющие к плоскости. В большинстве икон и фресок появляется неприятный оттенок нарочитой сдержанности, холодной официальности. Эту последнюю, заключительную фазу в истории константинопольской живописи, охватывающую вторую половину XIV и первую половину XV века, можно рассматривать как особую форму византийского академизма, который ознаменовал начало конца некогда великой художественной культуры Византии.

Намеченная здесь линия развития поздней византийской живописи, конечно, не исключает того, что и в это время создавались отдельные удачные произведения, продолжавшие более живые традиции начала XIV века. Но их становилось все меньше, и они теряются в массе довольно заурядных и стандартных работ. Трагедия Византии как раз и заключалась в том, что на завершающем этапе ее истории победили не передовые, как в Италии, а глубоко консервативные силы, не желавшие встать на путь реформ. И когда Георгий Гемист Плифон пытался выдвинуть свою компромиссную программу таких реформ, его голос остался не услышанным.

Самым ранним образцом столичной монументальной живописи графического стиля второй половины XIV века является фрагмент росписи церкви Богоматери Панагии на острове Халки (Принцевы острова, Босфор)[80]. Церковь построена между 1341 и 1372 годами. Ее старая живопись целиком скрыта под слоем штукатурки с новой живописью. Открытым остается лишь один фрагмент с головой неизвестного молодого святого. Несмотря на свою незначительность, этот фрагмент позволяет все же сделать существенные выводы о стиле константинопольской живописи третьей четверти XIV века. Фронтально поставленная голова выдается своей сдержанностью и несколько архаизирующей строгостью. В сравнении с работами первой половины века манера исполнения стала много суше. Линейное начало получает сильнейшую акцентировку не только в схематической обработке волос, но и в трактовке карнации: поверх щеки положены частые белые веерообразно расходящиеся линии, призванные моделировать форму. Этот чисто графический прием становится характерным для живописных произведений второй половины XIV века, что доказывается рядом столичных икон и фресками Цаленджихи.

Цаленджихские фрески представляют собой центральный памятник столичной монументальной живописи позднего XIV века[81]. При этом они совер- 534–542
шенно ускользнули от внимания большинства исследователей, что отчасти объясняется местоположением церкви, затерянной в горах далекой Мингрелии. Церковь была расписана при князе Вамеке Дадиани (1384–1396). Об этом свидетельствуют надписи на греческом и грузинском языках, расположенные на лицевых сторонах юго-западного и северо-западного столбов. Согласно этим надписям, автором фресок был кир Мануил Евгеник, привезенный из Константинополя специально ездившими за ним грузинами Махаребели Квабалия и Андронике Габисулава. В надписях Мануил Евгеник гордо подчеркивает, что он приехал из Константинополя. Так как роспись исполнена несколькими мастерами, есть основания думать, что Мануилу Евгенику помогали местные силы во главе с упомянутыми Квабалия и Габисулава.

В наилучшей сохранности дошли фрески апсиды, где в конхе изображена Богоматерь Оранта со стоящими по ее сторонам апостолами Петром и Павлом и

двумя ангелами. Ниже представлены шесть ангелов с рипидами и свечами, а еще ниже шесть святителей в рост, обращенных в трехчетвертном повороте к центру, где стоит охраняемый двумя ангелами престол с младенцем Христом на дискосе. В откосах окон написано еще шесть святителей, а в простенках между окнами две свечи на высоких подсвечниках. Свод вимы украшен Вознесением, стены вимы двучастной композицией Причащения и диаконами, триумфальная арка—фигурами столпников и святых и медальонами с полуфигурами святых. Росписи диаконника, равно как и парусов, погибли. В конхе жертвенника помещены полуфигуры Николая Чудотворца, Богоматери и Христа. Внизу дана композиция из трех полуфигур: Христос во гробе с Богоматерью и Иоанном по сторонам. Свод и стены украшены рядом сцен из жизни св. Николая и фигурами святых. В куполе церкви мы видим Пантократора с девятью архангелами и фриз с Этимасией и херувимами и серафимами (обе эти композиции исполнены в XVII веке). Между окнами барабана изображены пророки, а на подпружных арках сорок медальонов с полуфигурами святых. По сторонам триумфальной арки представлено Благовещение, на южной стене сцены из жизни Марии и Чудо в Кане, на западной стене Сошествие св. Духа и Успение, на дверной арке Видение Петра Александрийского, по сторонам двери фигуры архангелов Михаила и Гавриила, в западном рукаве церкви помещаются Вход в Иерусалим, Воскрешение Лазаря, Крещение, Преображение, Омовение ног, Тайная вечеря, Оплакивание и Снятие со креста, на северном своде Распятие и Сошествие во ад, на северной стене Жены-мироносицы у гроба, Уверение Фомы и фигуры Константина и Елены. На внешней стене диаконника и на примыкающем к ней участке южной стены храма изображены Сорок мучеников севастийских и Даниил во рву львином, на стенах южного нефа различные сцены исцелений, а на своде сцены из жизни Крестителя, ныне почти совершенно утраченные. В северном нефе представлены Георгий на коне, поражающий дракона, и Три отрока в пещи огненной. Здесь же видны фрагменты ктиторских портретов. Фрески покрывают все стены, причем они располагаются регистрами друг над другом. Каждая сцена заключена в рамочку. Нижние части стен и своды арок украшены изображениями святых, мучеников и аскетов.

При сопоставлении фресок Цаленджихи с современными им фресками Мистры сразу бросается в глаза относительная уравновешенность композиций. За исключением сцены Чудо Георгия о змие, в них нет бурного движения, они лишены по-барочному сложных архитектурных фонов, всюду дает о себе знать дух особой сдержанности. Живописный стиль первой половины XIV века уступает здесь место графическому стилю, базирующемуся не на мазке, а преимущественно на линии. Карнация написана в сухой манере: поверх розовато-коричневой подготовки положен румянец, заштрихованный тонкими веерообразно расходящимися светлыми линиями. Тени намечены резкими полосами, имеющими глухой зеленый тон, блики на скулах, кончиках носа и подбородках исполнены густыми белилами. Самую близкую аналогию этой грубоватой фактуре мы находим в церкви Панагии на острове Халки, где щеки молодого святого обработаны такими же веерообразно расходящимися линиями. Данный прием, при всей его схематичности, может все же рассматриваться как своеобразный пережиток живописного стиля первой половины XIV века: на расстоянии резкость белой штриховки смягчается и создается впечатление тонкой вибрации красок. И колорит фресок обнаруживает ряд новых тенденций. Он стал более холодным и светлым. Доминируют интенсивные светло-зеленые, холодные голубые, фиолетовые, коричневато-лиловые, розовато-лиловые, желтые, нежные серые и коричневато-красные краски, образующие довольно жесткую колористическую гамму, в которой отсутствуют столь типичные для мозаик Кахрие джами голубовато-синие и теплые зеленовато-желтые тона.

Рост линейных тенденций можно проследить также в иконах второй половины XIV–первой половины XV века. Три иконы могут быть точно датированы: кипрская икона с изображениями Пантократора, ангелов, донаторов Мануила и Евфимии и их дочери Марии из церкви Панагии Хрисолиниотиссы в Никозии (ныне в архиепископской церкви Фанеромени) помечена 1356 годом[82], икона Пантократора в Эрмитаже написана по заказу великого примикирия Иоанна и великого стратопедарха Алексея около 1363 543 года[83], а диптих-реликварий эпирского деспота Фомы Прелюбовича в сокровищнице собора в Куэнке был выполнен между 1382 и 1384 годами[84]. Во всех этих вещах бросается в глаза обработка карнации теми же веерообразно расходящимися белыми линиями, которые имеются в росписях церкви Панагии на острове Халки и церкви Спаса в Цаленджихе. Сухие, графические линии, сменившие сочные блики, переходят в наиболее освещенных местах почти в сплошную штриховку, контрастирующую с зелеными тенями. В такой же манере написано лицо Христа на изящной иконе Успения из Эрмитажа, отличающейся особой свежестью красок и сохраняющей еще немало точек соприкосновения с живописным стилем первой половины XIV века[85]. Отголоски этого стиля дают о себе также знать в тончайшей по исполнению иконе Умиления с четырнадцатью полуфигурами святых в Эрмитаже[86] и в полном сильного движения Благовещении 544 в Третьяковской галерее в Москве[87]. Икона из Третьяковской галереи выдается замечательным равновесием 545 масс. Фантастические сооружения образуют вместе с изящными фигурами неразрывное ритмическое и композиционное целое. Но для этой иконы, несмотря на ее высокое качество и большую свежесть, характерно дальнейшее усиление линейных элементов. Карнация трактуется с подчеркнутой сухостью, вместо сочных бликов применяется новый прием сплошной заливки освещенных мест светлой

краской, путем постепенных переходов незаметно сливающейся с тенью. Этот прием достигает полного развития в столичных иконах позднего XIV и XV веков, иллюстрирующих заключительный этап в эволюции константинопольской живописи. Здесь уже ясно выступает та чисто иконописная манера, которая целиком определила стиль итало-греческих и критских писем. Всюду доминирует тонкая графическая линия, лики становятся сухими и строгими, композиции выдаются нарочитой неподвижностью. Такова портретная икона главы исихастского движения Григория Паламы в Музее изобразительных
546 искусств в Москве (около 1370–1380)[88], таков мону-
548 ментальный Пантократор там же (поздний XIV–ранний XV век)[89], такова икона Богоматери с младенцем в Третьяковской галерее (Богоматерь Пименов-
547 ская, около 1380)[90], такова изящная панагия с изображением Троицы из собрания Карран в Национальном музее во Флоренции (конец XIV–начало XV века)[91], такова несколько суровая по колориту Троица в
549 Эрмитаже (первая половина XV века)[92], такова замечательная строгостью своих форм и редкой красотою
550 рисунка икона Сошествия во ад в Эрмитаже (вторая четверть XV века)[93], таково же наконец Рождество
552 Иоанна Предтечи в Эрмитаже, чьи сияющие краски мало чем отличаются по силе и интенсивности от палитры нидерландских мастеров (середина XV века)[94].

И в позднепалеологовскую эпоху продолжали писать небольшие иконы, приближающиеся к миниатюрам. По сравнению с аналогичными иконками первой половины XIV века они выделяются сухостью и стандартностью. Лучшие экземпляры хранятся в пинакотеке Синайского монастыря. Таковы шестистворчатый алтарчик с двенадцатью праздниками на лицевой стороне и фигурами или полуфигурами апостолов Петра и Павла, двух архангелов, Василия Великого и
551 Иоанна Златоуста на оборотной стороне[95] и две иконы с изображениями восседающей на троне Бого-
553 554 матери с младенцем[96]. Последние, с их легкими разреженными композициями и бесплотными фигурами, лишний раз говорят о том, насколько твердо придерживались византийцы своих эстетических убеждений даже на рубеже XIV–XV веков. Мы имеем здесь композиционные построения, напоминающие знаменитые иконы из Национальной галереи в Вашингтоне. И тут с особой ясностью выступает принципиальное различие между чисто греческими иконами и произведениями maniera greca, в которых все стало не только более земным, но и значительно более материальным.

Очень интересным памятником константинопольской (?) станковой живописи является икона из Национальной художественной галереи в Софии, наглядно показывающая, насколько велика была в XIV веке тяга к сложным символическим толкованиям[97]. Икона происходит из болгарского монастыря Поганово. Она
555 была выносной, так как расписана с обеих сторон. На одной стороне изображено Видение Иезекииля, навеянное, как и фреска в Бачково, мозаикой V века в Хосиос Давид в Салониках, а на другой стороне представлены Богоматерь и Иоанн Богослов. Из грече- 556
ской надписи явствует, что икона была пожертвована в монастырь василиссой Еленой, дочерью местного феодала Константина, ставшей около 1391 года венценосной супругой Мануила II Палеолога. Около Богоматери написан ее греческий эпитет: ἡ Καταφυγή (Убежище, Пристанище). Последний нередко фигурирует в молитвах, на произведениях изобразительного искусства он больше не встречается. Наиболее вероятным временем принесения иконы в монастырь Поганово следует считать 1395 год, в октябре которого был убит отец Елены.

По сравнению с мозаикой в Салониках икона Софийского музея обнаруживает ряд существенных изменений: боковые фигуры получили точное наименование (Иезекииль и Аввакум), вместо четырех райских рек и аллегории Иордана введено небольшое озеро с рыбами, изображающее реку Ховар. По-видимому, сюжет салоникской мозаики остался непонятным, и он был приспособлен к более привычному Видению Иезекииля. В том, как трактованы обрамляющие озеро горы и в пропорциях и мотивах движения боковых фигур, четко проступают черты стиля XIV века. Но в сплавленных высветлениях лиц уже ясно чувствуется, что мы имеем здесь работу конца столетия. Особенно это заметно в фигурах Богоматери и Иоанна, украшающих оборотную сторону иконы и, по всей вероятности, исполненных другим, менее искусным мастером.

Обычно фигуры Марии и Иоанна фланкируют крест с распятым Христом, причем Иоанн изображается молодым. Почему они оказались здесь представленными вместе? Убедительный ответ на этот вопрос дал А. Н. Грабар. Как раз тут мы имеем характерный для XIV века пример сложного символического толкования. Следует вспомнить, что мозаика в Салониках с ее четырьмя райскими реками прославляла Христа как источник воды живой. На это и намекает фигура Иоанна. Он как бы напоминает оплакивающей своего сына Богоматери произнесенные Христом слова: «Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой» (Евангелие от Иоанна, VII, 38). И далее текст добавляет: «Сие сказал Он о Духе..., потому что Иисус еще не был прославлен» (VII, 39). Этот текст находит себе ветхозаветные параллели в Книге Исаии («И в радости будете почерпать воду из источников спасения», XII, 3) и в Книге Иоиля («...а из Дома Господня выйдет источник...», III, 18). Все приведенные тексты сопоставлялись средневековыми теологами с тем эпизодом на Голгофе, когда воин пронзил распятому Христу ребро и из раны потекли кровь и вода. Таким образом, сюжеты на лицевой и оборотной сторонах иконы ставятся в смысловую связь, причем сюда как бы вклинивается еще образ Распятия, символизированного фигурами Богоматери и Иоанна. Этот головоломный ход мысли средневекового богос-

лова, труднодоступный современному человеку, ясно показывает, в какой мере усложнилось в XIV веке символическое толкование художественных образов. Для искусства данная тенденция была весьма опасной, так как она шла в ущерб наглядности и ясности изобразительного языка. Здесь уже закладываются основы для искусственной символики и надуманного аллегоризма поздних икон.

Особую группу произведений византийской станковой живописи составляют иконы, украшавшие алтарные преграды. В обзоре памятников иконописи XI–XII и XIII веков уже шла речь о расписных эпистилях с изображениями Деисуса, праздников и житийных сцен*. Эти иконы сильно вытянутой формы могли выполнять и прямую функцию архитравов (на деревянных алтарных преградах, где их поддерживали деревянные колонки) и отдельных от архитрава икон (когда алтарная преграда была каменной и эпистиль ставился на мраморный архитрав). В последнем случае одну длинную доску рационально было членить на ряд самостоятельных изображений, написанных на отдельных досках. На этот путь толкала и сама тематика украшения алтарных преград, поскольку деисус и праздники легче реализовать в форме расположенных в ряд отдельных икон, особенно если деисус разрастался и в него вводили дополнительно полуфигуры архангелов, апостолов и святителей. Трудно сказать, когда именно в Византии появились деисусные чины, написанные не на одной длинной доске, а на отдельных досках. Если основываться на уцелевших памятниках, то эта практика, восходящая, вероятно, к XII веку[98], получила широкое распространение только с конца XIII столетия. Во всяком случае, все самые старые известные нам деисусные чины датируются уже XIV веком: Ангел из разрозненного чина в Ватопеде[99], чин в Хиландаре[100], чин из Убиси в Музее грузинского искусства в Тбилиси[101], чин из Высоцкого монастыря в Третьяковской галерее в Москве и в Русском музее в Ленинграде[102]. Все эти чины, что важно подчеркнуть, полуфигурные, а не в рост. Особенно интересен чин из Высоцкого монастыря близ Серпухова, который был прислан сюда находившимся в Константинополе основателем этого монастыря
557 Афанасием Высоцким. Входившие в состав чина десять икон привезены на Русь иеромонахом Виктором между 1387 и 1395 годами. Слишком большой для Византии размер этих икон — 1,49×1,06 м — говорит о том, что они выполнены по специальному заказу и предназначались для украшения русской церкви. Высота обычных византийских чинов не превышала одного метра. Поэтому их никак нельзя сравнивать с деисусными чинами Феофана Грека и Андрея Рублева, высота которых колебалась уже от 2,10 до 3,14 м. Феофан и Андрей Рублев первыми заменили византийские полуфигурные деисусные чины полнофигурными, что знаменовало перерождение алтарной преграды в высокий иконостас, получивший свою классическую форму на русской почве. В Византии же алтарная преграда осталась сравнительно низкой[103]. Она состояла из трех рядов икон: в первый ряд, размещенный на мраморной балюстраде, входили местные, или храмовые, иконы (Христос, Богоматерь, соименный церкви «праздник» или святой), а второй и третий ряды, находившиеся чаще всего уже над архитравом, образовывали иконы с изображениями полуфигурных деисусов и праздников. Дальше развитие византийского темплона не пошло, и поэтому решения Феофана Грека и Андрея Рублева следует рассматривать как выходящие за пределы византийской художественной культуры.

* См. с. 99

Поздние константинопольские иконы ясно показывают, до какого окостенения линейной системы и до какой вылощенности трактовки дошла столичная живопись на последнем этапе своего развития. В них не остается даже малейших следов от живописного стиля первой половины XIV века. Композиции граничат с чисто академическим пониманием формы, трактовка получает подчеркнутую сухость, сочные мазки окончательно вытесняются тончайшими, графически-острыми линиями. И в таком стиле на христианском Востоке изготовлялось огромное количество икон[104]. Эта бездушная манера письма заносится в Италию, где она ложится в основу так называемых итало-греческих писем, а позже она проникает на Крит, постепенно вырождаясь здесь в эклектическое, глубоко упадочное явление.

Ту же последовательную схематизацию линейной системы, которая наблюдается в столичных иконах второй половины XIV–первой половины XV века, можно проследить на примере ряда константинопольских рукописей. Уже в иллюстрациях парижского кодекса Гиппократа (gr. 2144), исполненных между 1341 и 1345 годами[105], видна жесткая линейная обработка лиц и иератическая, неподвижная постановка фигур. В рукописи Теологических сочинений императора Иоанна VI Кантакузина из Национальной библиотеки в Париже (gr. 1242), возникшей между 1371 и 1375 годами[106], трактовка становится еще суше, а портретные головы исполнены в почти каллиграфической технике, базирующейся на тонких, едва заметных штришках. Дальнейшее развитие этой манеры 558 559
мы находим в Акафисте из Исторического музея в Москве (греч. 429), который иллюминирован не ранее конца XIV века[107], в Псалтири от 1419 года из Национальной библиотеки в Париже (gr. 12)[108] и в Молитвеннике XV века из библиотеки Казанатензе в Риме (gr. 240)[109]. В Акафисте ясно чувствуются западные влияния, особенно сильно дающие о себе знать в богатых инициалах. Эти западные влияния начинают систематически проникать в книжную иллюстрацию с середины XIV века. При этом их роль всегда бывает негативной. Не обновляя коренным образом византийской изобразительной системы, они либо образуют нейтральный поверхностный слой, либо вступают с этой системой в открытый конфликт, и тогда возникают такие глубоко упадочные по своему стилю рукописи, как Типик от 1346 года в Ватопеде (cod. 945)[110], Книга Иова с толкованиями от 1362 года

в Национальной библиотеке в Париже (gr. 135)[111] или Повесть о Варлааме и Иоасафе из Библиотеки Палаты депутатов в Афинах (cod. 11)[112]. Все эти рукописи, исполненные на провинциальной почве, дают искусственное и крайне неприятное смешение византийских и западных форм. В Типике из Ватопеда фигурируют чисто жанровые, связанные с западными источниками аллегории двенадцати месяцев. В парижском манускрипте сильнейшие готические пережитки причудливым образом переплетаются с народными восточнохристианскими мотивами. В афинской рукописи, исполненной уже в XVI веке, западноевропейская перспектива и светотеневая моделировка механически сочетаются с весьма старыми, чисто византийскими приемами. Все эти памятники лишний раз свидетельствуют о том, насколько неверную оценку дал Д. В. Айналов западным влияниям, которые он рассматривал как главный источник палеологовского стиля. В действительности эти влияния, сравнительно поздно просочившиеся в палеологовскую живопись, сыграли в ее развитии не положительную, а отрицательную роль: они только ускорили окончательный распад некогда столь самобытного искусства[113].

Взятие Константинополя было чисто внешним знаком конца существования Византийского государства. Фактически Византия перестала существовать много раньше, так как все ее основы были сильнейшим образом подточены уже в XIV веке. И позднепалеологовская живопись дает наглядную картину творческого упадка сил, который наступил в Византии в эту эпоху, когда искусство стало застывать в академических формах, принимавших все более пустой и бездушный отпечаток. Но это не помешало Константинополю оказать огромное влияние на развитие восточнохристианского искусства в XIV–XV веках. От стиля раннепалеологовской живописи, сложившегося на столичной почве в последней трети XIII века, отталкивались все провинциальные и национальные школы христианского Востока, а стиль позднепалеологовской живописи, также выработанный в греческой столице, определил собою характер итало-греческих, критских и южнославянских писем XV–XVII веков.

После Константинополя наиболее значительными живописными школами были Мистра и Салоники. Столица Морейского деспотата Мистра стала выдвигаться как важный культурный центр уже в конце XIII века, а в XIV и особенно XV веках она достигла расцвета и заслужила себе славу как подлинный очаг эллинизма. Сюда стекались лучшие греческие умы и многие из наиболее стойких византийских патриотов. Несмотря на то, что Мистра поддерживала постоянные политические связи с Константинополем и находилась под его сильнейшим культурным воздействием, на ее почве сложилась своя школа, обладавшая рядом индивидуальных черт. Развитие этой школы проходит в основном через те же стилистические этапы, которыми отмечен путь развития столичной живописи. При этом обилие памятников, равномерно распределенных на протяжении ста пятидесяти лет, позволяет с особой ясностью проследить переход от живописного стиля первой половины XIV века к графическому стилю XV-го[114].

Большинство фресок в Мистре представляет собой случайные фрагменты, которые к тому же долгое время систематически разрушались из-за отсутствия элементарной охраны. Самой ранней является роспись церкви Феодора Тирона и Феодора Стратилата, возникшая в конце XIII века (церковь была основана
между 1290 и 1295 годами)[115]. От этой росписи сохра- 560
нились сильно попорченные изображения святых, архангела, Богоматери с младенцем и сцена Успения. Стиль выдает архаические черты: фигуры с крупными головами восходят к традициям комниновского искусства, доминирует строгая вертикаль, нигде не чувствуется приближение новой эпохи.

Близкий характер имеет часть росписи Митрополии, построенной до 1312 года[116]. Фрески этой церкви распадаются на две группы: более архаическую и более передовую. Первая включает в себя все композиции апсиды и свода вимы (полуфигура Христа, два пророка, Богоматерь с младенцем, Евхаристия, святительский фриз), фрески жертвенника, диаконника и боковых нефов (сцены из житий Димитрия, Косьмы и Дамиана и Богоматери, кроме Введения во храм,
многочисленные фигуры святых и пророков), а вто- 561
рая — часть фресок центрального нефа (сцены из жизни Христа, кроме Целования Иуды), южного нефа (сцены чудес Христа в Галилее, Введение во храм), изображения Христа-судии и Этимасии в диаконнике и фрески нарфика (Страшный суд). Росписи первой группы были, вероятно, исполнены мастерами, которые работали в церкви св. Феодоров. Мы встречаем здесь те же приземистые фигуры, те же крупные черты лиц. В сценах из жития св. Димитрия ясно чувствуются романские отголоски, облекающиеся в формы, близкие к живописи Бояны (сцены из жития св. Николы). Неуклюжие коренастые фигуры распластываются по плоскости, их движения угловаты, одеяния образуют ломающиеся жесткие складки. Массивные, завершающиеся горизонтальными линиями здания, почти одинаковые по размеру с фигурами, имеют романский характер и лишены легкости и дифференцированности византийских построек. Столь архаические черты в росписи начала XIV века ясно показывают, что новое столичное искусство сравнительно поздно проникло в Мистру, продолжавшую культивировать традиции XIII века. В композициях второй группы этот архаический стиль уступает место более передовым формам, фигуры становятся вытянутыми и изящными, архитектурный фон усложняется, пространство углубляется, нарастает движение, манера исполнения приобретает бóльшую свободу. В этих новшествах дает о себе знать константинопольский стиль первой половины XIV века.

В значительной мере этим же стилем определяется характер живописи церкви Богоматери Одигитрии,

или Афендико. Фрагментарные фрески представляют состоящий из равновременных частей ансамбль, не выходящий, однако, в своем целом за пределы первой половины XIV века (церковь сооружена до 1311 года)[117]. Подвизавшиеся здесь художники вышли из той «импрессионистической», по терминологии Г. Милле, традиции, откуда черпали и мастера, работавшие в южном нефе и в нарфике церкви Митрополии. Лица моделируются сочными мазками, нежный, светлый колорит складывается из розовых, зеленых, голубых, коричнево-красных, зеленовато-желтых и фиолетовых красок, образующих типичную для XIV века гамму. Но вместе с этими передовыми чертами в росписях Афендико имеются архаизмы, лишний раз свидетельствующие о том, насколько сильна была местная провинциальная художественная школа в Мистре, упорно сопротивлявшаяся столичному палеологовскому стилю.

Параллельное сосуществование локальных и импортированных традиций улавливается и в более чем наполовину утраченных фресках церкви св. Софии, возникших около 1350 года[118]. В XIV веке были исполнены также фрески капеллы св. Иоанна[119] и Евангелистрии[120], в настоящем своем виде представляющие сильнейшим образом поврежденные, едва различимые фрагменты.

Оба позднейших фресковых цикла Мистры — росписи Перивлепты и Пантанассы — иллюстрируют уже новый этап развития. Они ясно показывают, что во второй половине XIV века столичный палеологовский стиль пустил в Мистре глубокие корни. При этом необходимо подчеркнуть, что исходной точкой стиля Перивлепты и Пантанассы была не раннепалеологовская, а позднепалеологовская столичная живопись с ее суховатой линейностью и слишком детализированной трактовкой. Именно отсюда получали работавшие в Мистре мастера главные импульсы для своего творчества. Провинциальная критская школа, с которой Г. Милле связывал оба фресковых цикла, не могла здесь играть никакой роли, хотя бы уже в силу того факта, что в XIV веке она еще не обрела своего лица. И подобно тому, как она сама вышла из константинопольской школы, так и позднейшие росписи Мистры явились одним из многочисленных ответвлений столичного искусства.

Фрески Перивлепты, выдающие большое стилистическое сходство с фресками Пантанассы, возникли во второй половине XIV века (1350–1380)[121]. В куполе мы видим Пантократора в медальоне, вокруг медальона пророков, ангелов, Марию и Этимасию, в центральной апсиде Богоматерь на троне между стоя-
562–566 щими ангелами, Поклонение жертве и фриз со святителями, на своде вимы Вознесение, на ее стенах композицию Причащения под двумя видами, Жертвоприношение Авраама, Трех отроков в пещи огненной и фигуры святых, в левой апсиде Божественную литургию, в правой апсиде спящего Христа Еммануила с поклоняющимися ему ангелами, на сводах и стенах нефов сцены из жизни Богоматери и Христа и многочисленные фигуры святых. От живописного стиля раннего XIV века здесь почти ничего не осталось. Манера исполнения отличается большой сухостью, лица написаны в иконной технике, преобладают тонкие, графически острые линии, одеяния распадаются на мелкие линейные складки.

Дальнейшее развитие этого стиля прослеживается в росписи Пантанассы, исполненной около 1428 года[122]. В целом фрески образуют здесь близкий к 567–571
Перивлепте декоративный ансамбль (с присоединением иллюстраций к Акафисту). В обоих циклах невольно замечаешь энергичное движение фигур, подчеркнутую пространственность композиционных решений и сложные архитектурные фоны, дающие нагромождение чисто барочных форм. Этим росписи Перивлепты и Пантанассы сильно отличаются от современных им фресок Цаленджихи, выдающих почти академическую сдержанность. От памятников столичной живописи они отличаются также своими более теплыми и нежными красками, во многом сохранившими преемственную связь с колористическими традициями первой половины XIV века. Эти особенности дают основание думать, что академическая реакция была в Мистре много слабее, чем в Константинополе. Мистра, которой суждено было стать последним очагом неоэллинизма, явилась, таким образом, и последней греческой живописной школой, сумевшей сохранить на протяжении XV века многие из лучших достижений палеологовского искусства[123].

Еще более значительным центром, чем Мистра, были Салоники, удельный вес которых был особенно велик в XIV веке, когда на них ориентировались вся Македония и часть Сербии[124]. Понятие салоникской школы Г. Милле немотивированно подменял понятием македонской школы, включающим у него также сербскую школу. Но такая постановка вопроса приводит к неверному освещению проблемы отдельных школ в XIV веке: она затушевывает не только ведущую роль Салоник, но и самостоятельное значение Сербии, делая ее безличным придатком македонской школы. В действительности же сербская живопись была вполне оригинальным художественным явлением, и если она и могла зависеть, то, конечно, не от провинциальной Македонии, а от Салоник, этого крупнейшего после Константинополя византийского города. К сожалению, в Салониках сохранилось мало мозаик и фресок Палеологовской эпохи, а те, которые известны, находятся в плохом состоянии сохранности и лишь частично освобождены от турецких штукатурок и побелок. Но и уцелевших памятников, особенно после открытия мозаик в церкви св. Апостолов, достаточно, чтобы оценить значительность местной монументальной живописи в XIV веке.

Самым ранним из этих памятников являются фрески придела св. Евфимия в базилике св. Димитрия, исполненные в 1303 году[125]. В апсиде мы видим сидящую Одигитрию между двумя стоящими ангелами, на триумфальной арке Спаса Нерукотворного и Благо-

вещение, по внешнему краю конхи фигуры сидящих апостолов, на сводах вимы парную композицию Причащения, над арками корабля плохо сохранившиеся сцены из жизни Христа, над входом Успение, на левой стене сцены из жизни св. Евфимия и фигуры и полуфигуры святых. Исполненные несколько ранее мозаик Кахрие джами, эти фрески ясно показывают, что уже к началу XIV века палеологовский стиль полностью утвердился в Салониках. Фигуры даны в свободных поворотах, архитектурные кулисы и круглые троны придают композициям пространственный характер, светлые краски (зеленовато-желтые, голубые, фиолетовые, розовые, желтые, коричнево-красные) образуют типичную для XIV века гамму, лица написаны в свободной живописной манере. Только приземистость фигур указывает на еще не изжитое окончательно наследие XIII века. Даже учитывая, что здесь подвизались не очень искусные мастера, не приходится все же закрывать глаза на эти архаические черты.

В мозаиках и фресках церкви св. Апостолов новый стиль получает полное выражение, что нельзя не поставить в связь с прямым влиянием константинопольской живописи на салоникскую. Мозаики и фрески были выполнены между 1312 и 1315 годами, когда патриарх Нифонт I пристроил к церкви св. Апостолов внешний нарфик.

Открытие мозаик в церкви св. Апостолов—блестящее достижение современной реставрационной практики[126]. Эти мозаики являются центральным памятником салоникской живописи XIV века и одним из самых значительных произведений всего палеоло-
572–578 говского искусства. К сожалению, от многих мозаик сохранились только фрагменты, а золотой фон почти целиком выломан. Но и в своем настоящем виде мозаики выделяются высоким качеством исполнения. В куполе представлен Пантократор, которого окружают десять пророков. В восточной подкупольной части мы видим Спаса Нерукотворного, на парусах фигуры евангелистов, на сводах и стенах девять праздников (Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Успение), на арках и стенах фигуры и полуфигуры святых и мучеников. При всей близости этих мозаик к мозаикам Кахрие джами и Фетхие джами, представляющих тот же этап развития, здесь заметны свои особенности. Салоникские мозаики сочные, здесь сильнее выражена светотень, в них порою больше движения. Но это еще не дает оснований решительно противопоставлять их, вслед за А. Ксингопулосом, мозаикам Кахрие и трактовать все константинопольское искусство как академическое в отличие от якобы реалистического искусства Салоник. Не говоря уже о том, что в Константинополе существовали разные направления, для мозаик Кахрие джами, как и для большинства произведений столичной живописи первой половины XIV века, академизм еще не типичен. Он сложился во второй половине века. В мозаиках Кахрие так много движения и они изобилуют столь смелыми композиционными решениями, что было бы неверно квалифицировать их как явление академического порядка. Им присуще другое: маньеризмы в рисунке, стандартность приемов, повторяемость маловыразительных, порою несколько вялых типов. Однако этого немало и в мозаиках церкви св. Апостолов. Вот почему их и нельзя отрывать полностью от константинопольского искусства и рассматривать как воплощение «реалистических» идеалов салоникских мастеров. В конечном счете, между мозаиками Салоник и Константинополя больше сходства, чем различия. Здесь те же сложные повороты фигур, те же как бы надутые одеяния, те же подчеркнуто пространственные архитектурные кулисы с широким применением античных мотивов, та же обработка беспокойных, ломких складок, те же орнаментированные медальоны между евангельскими композициями на сводах. По-видимому, салоникские мозаики выполнены при участии столичных мастеров, тем более что их заказчиком был константинопольский патриарх. Нельзя не вспомнить и о связях с Салониками Феодора Метохита, который неоднократно бывал здесь, где должность губернатора занимал паниперсеваст Иоанн Палеолог, зять великого логофета.

В церкви св. Апостолов сохранились и фрески, исполненные вскоре после мозаик[127]. Во внешнем нар- 579
фике раскрыты два медальона со святыми и фигура святого в рост, а во внутреннем нарфике—интересная композиция защиты св. Димитрием Салоник, персонифицированных в образе молодой женщины, от нападения варваров, изображение сидящей между двумя коленопреклоненными ангелами Одигитрии с опустившимся на колени ктитором, фигура Анны и фигуры святых. Согласно надписи, церковь была основана портретированным здесь монахом Павлом и патриархом Нифонтом. В действительности же Павел и Нифонт были не основателями, а лишь возобновителями церкви. Все фрески отличаются высоким качеством и намного превосходят ранние фрески Мистры. Особенно хороши краски, среди которых выдаются голубец, зеленовато-желтые, желтые, сине-стальные, зеленые, синие, нежные красные и белые тона.

В XIV веке были исполнены также фрески в церкви Теотокос, или Казанджилер джами (Христос на троне и евангельские сцены на западной стене, фигуры и полуфигуры святых в апсиде)[128], и фрески церкви Николая Орфанос (Богоматерь с двумя ангелами, Причащение вином и хлебом, Поклонение жертве, Неопалимая купина на горе Хорив, Успение, многочисленные фигуры и полуфигуры различных
святых, сцены из жизни Христа, Герасима и Николая, 581
иллюстрации к Акафисту и Менологию и другие сюжеты)[129]. Наконец ранним XV веком датируется роспись капеллы Петра и Павла в монастыре τῶν Βλαττάδων (полуфигура Богоматери Оранты и два ангела в апсиде, фигуры святых на стенах, четыре евангелиста вокруг медальона с Христом Еммануи-

лом в центре свода и другие сюжеты)[130]. Примечательно, что если манера письма фресок в церкви св. Апостолов обнаруживает немалую живописность, то три последних памятника ясно показывают, что и на салоникской почве были неизбежными линейное окостенение трактовки и общее снижение качества исполнения.

К Салоникам тяготеют провинциальные художественные центры южной Македонии и Афон, который широко использовал салоникских мастеров для украшения своих храмов вплоть до XVI века, когда ведущая роль перешла к критским художникам. А. Ксингопулос склонен связывать расчищенные фрески Протата на Афоне с именем прославленного солунского живописца Мануила Панселина, деятельность которого он относит к началу XIV века[131]. Хотя этот мастер впервые упоминается в источниках XVII–XVIII веков, где ему приписываются фрески Протата, не исключено, что в основе такого утверждения лежит раннее устное предание. Во всяком случае, фрески Протата продолжают ту плебейскую линию в развитии живописи конца XIII века, которая уже четко наметилась в росписи церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (1295). Тяжелые по своим пропорциям фигуры, выразительные, но грубоватые лица, приземистые, кубические формы архитектурных кулис, жесткий рисунок, пестрые краски—все сближает фрески Протата с вышеупомянутой росписью в Охриде. Возможно, мастера, которые подвизались в Протате, работали и в кафоликоне Лавры, где открыт великолепный фресковый фрагмент с изображением св. Николая[132]. Пока остаются нерасчищенными фрески Ватопеда (1312)[133] и Хиландара (около 1319)[134], трудно решить вопрос, кто их выполнил—салоникские или сербские мастера. Учитывая местоположение Афона поблизости от Салоник, хочется думать, что именно этот город поставлял на Святую Гору главные кадры живописцев. Однако в отдельных случаях афонские монастыри могли приглашать и сербских мастеров. Такая практика продолжалась до середины XV века, когда были расписаны церковь монастыря Кастамонит (1443)[135], старый кафоликон монастыря св. Павла (1447)[136] и старый храм монастыря св. Пантелеимона (1451)[137].

Под прямым воздействием салоникской школы находились провинциальные центры Македонии. В селе Оморфи, неподалеку от Кастории, сохранилась расписанная церковь св. Георгия[138]. Западную стену внешнего нарфика украшают фигуры Варлаама, Иоасафа, Харитона, Стефана Младшего, Феодора Студита, Пимена и Андрея Критского, датируемые на основе посвятительной надписи 1295–1317 годами. Лица написаны в энергичной, несколько резкой манере, близкой фрескам Протата. Значительно интереснее фрески церкви Воскресения Христа в Веррии, которые исполнил в 1315 году «лучший живописец Фессалии» Георгий Каллиергис[139]. Триумфальная арка декорирована здесь изображением Благовещения, а стены украшают фигуры стоящих святых,
медальоны с пророками, сцены из жизни Христа и 580
большая композиция Успения. Отдельные головы широтою исполнения напоминают манеру письма Феофана Грека, а легкие высокие фигуры выдержаны в типичных для XIV века пропорциях. А. Ксингопулос не без основания полагает, что Каллиергис был уроженцем Салоник. Ничего равного этим фрескам нельзя найти в XIV–XV веках в Кастории, живопись которой быстро вырождается в бездарное ремесло, не имеющее никакого художественного значения. Вот почему достаточно одного только беглого упоминания скучнейших фресок в церквах Таксиархов (1359)[140], св. Афанасия (1385)[141], св. Николая τοῦ Κυρίτζη (XIV век)[142], св. Андрея (XV век)[143], св. Николая (XV век)[144], св. Алипия (1422)[145], св. Николая[146]. Среди этих росписей нет ни одного сколько-либо значительного произведения искусства. Не говоря уже о том, что они отмечены печатью грубого провинциализма, в них, как правило, отсутствует малейший намек на живую творческую мысль.

Рядом с Мистрой и Салониками выступает третий периферийный центр византийского искусства XIV века—Трапезунд. К сожалению, из-за недостатка полноценных памятников трапезундская школа остается почти полной terra incognita. Случайные росписи позволяют, однако, сделать некоторые выводы. По-видимому, и в Трапезунде развитие палеологовского стиля было связано с проникновением столичных образцов. Палеологовские черты ясно дают о себе знать в росписях западных пещер церкви св. Саввы (Кырк Баттал)[147]. Но они наслаиваются здесь на чисто восточные традиции, противоположные импортированным неоэллинистическим формам. Такая же картина наблюдается и в живописи пещерного монастыря Теоскепастос, возникшей в XIV веке (фигуры святых и сцены из жизни Христа)[148]. Подчеркнутое движение, широкая манера письма, развитой архитектурный фон—все это черты нового стиля. Но с ними мирно уживаются элементы старого восточного искусства: схематизм композиционных построений, страдающих от перегруженности, местами сильно акцентированная линейность, ярко выраженные восточные типы лиц. Аналогичное смешение местных ориентализирующих и импортированных традиций обнаруживают также трапезундские росписи XV века, свидетельствующие к тому же об окончательном ухудшении стиля: фрески восточной капеллы грота св. Саввы (1411), капеллы при колокольне св. Софии (1443–1444) и церкви св. Анны (XV столетие)[149].

Не менее, чем Мистра, Салоники и Трапезунд, были обязаны Константинополю в XIV веке и все национальные школы. В этих школах утверждение и развитие палеологовского стиля стимулируется проникновением на периферию столичных образцов, ознакомление с которыми способствует изживанию архаических традиций XIII века.

Одно из первых мест принадлежит, без сомнения, Сербии, живопись которой испытала, как и в предше-

ствующем веке, блестящий расцвет[150]. В это время Сербия была самой могущественной державой в средней Европе. При царе Стефане Душане (1331–1355) ей принадлежали Албания, Эпир, Этолия, Фессалия, Македония, Далмация и Босния. Даже Болгария должна была признать власть Душана. Его владения простирались от Дуная до Олимпа, от Адриатического моря до Марицы. Он вел смелую, независимую политику, мечтая о захвате Константинополя и о воцарении на ромейском престоле. При его дворе господствовал греческий церемониал, образованные круги общества широко пользовались греческим языком. Но характерно, что тот же Душан поддерживал активные сношения с Западом, посылая в Рагузу своих придворных, где они приобщались к феодальной рыцарской культуре. В силу своего географического положения Сербия должна была широко черпать из западных источников. Ее связи с Италией были всегда оживленными, что не могло не способствовать расширению горизонтов сербского общества. К сожалению, политический расцвет Сербии был непродолжительным. Страшное поражение, нанесенное сербскому войску армией султана Мурада в 1389 году на Косовом поле, положило начало порабощению страны и привело ее культуру к длительному упадку.

Сила сербской живописи не в изящной отточенности форм, а в особой свежести и непосредственности выражения. Сербские художники любят обогащать церковные легенды деталями, почерпнутыми из окружающей действительности. Представленные ими сцены приобретают невиданную дотоле живость и конкретность. Нигде мы не найдем такого разнообразия иконографических типов, многие из которых восходят к старым восточным источникам, такого повышенного интереса к фабуле, часто осложненной занимательнейшими жанровыми мотивами. Здесь, и в этом нет сомнения, сказывается влияние народного искусства. В плане сюжетной разработки образа сербская живопись не знает себе равных в XIV веке. Но она редко достигает изысканности и благородства, которые так характерны для чисто византийских памятников. Одутловатые, несколько однообразные лица лишены аристократизма и одухотворенности византийских ликов, композиции страдают от затесненности, архитектурные кулисы отличаются тяжеловесностью, фигуры бывают неуклюжими, их пропорции неправильными, одеяния падают жесткими складками, карнация обрабатывается не мазками и бликами, а резкими переходами от белых, освещенных мест к зеленым, затененным. Во всем этом дает о себе знать более простонародный и мужественный дух сербского искусства, далекий от переутонченного артистизма константинопольской живописи.

Как и в конце XIII века, сербские короли и сербская знать продолжали широко использовать для украшения своих церквей греческих, главным образом салоникских живописцев. Но отсюда было бы преждевременно делать вывод о засилье греческих художников и приписывать их кисти чуть ли не все сербские фрески, сопровождаемые греческими надписями. Эта точка зрения А. Ксингопулоса, полностью стирающего границы между македонской и сербской живописью, не выдерживает критики[151]. Сербия, самостоятельное и притом могущественное государство, обладала своей национальной живописной школой, которая ставила и решала задачи, выдвигаемые *сербской* действительностью. И если заказчиками фресок и икон были люди, чаще всего приобщившиеся к греческой культуре, то никогда не следует забывать, что они были славянами, а не греками. Славянами было и значительное большинство художников. В XIV веке они образовывали многочисленные артели, чтобы скорее и лучше выполнять росписи, которые становились все более сложными и включали в себя огромное количество мелких многофигурных изображений. Если в этих условиях отдельные греческие живописцы и принимали участие в качестве мастеров, возглавлявших артель для выполнения заказа, то последний осуществлялся не только ими, но и руками сербских художников, входивших в состав артели. На этом пути была неизбежна славянизация византийских форм, что и находило себе постоянно место на сербской почве. Уже одни эти соображения не позволяют рассматривать даже самые грекофильские памятники сербской живописи как произведения чисто греческого мастерства. В них всегда чувствуется национальный оттенок, и поэтому им приходится отводить место не в расплывчатых рамках «македонской», а в ясно выраженных границах сербской школы.

Сербские росписи легко делятся на две группы: грекофильскую, тяготеющую к Византии, и местную, где четко выступают национальные черты. Во главе первой следует поставить росписи Богородицы Левишки в Призрене, св. Никиты около Скопле, св. Георгия в Старо Нагоричино и королевской церкви Иоакима и Анны в Студенице, фрески которой особенно ярко показывают закрепление столичного палеологовского стиля на сербской почве. Именно этот стиль был исходной точкой всего дальнейшего развития сербской живописи, облегчив переход от несколько тяжеловатых форм позднего XIII века к изящным формам зрелого палеологовского искусства.

В придворной школе короля Стефана Милутина (1282–1321) ведущую роль играли мастера Михаил Астрапа и Евтихий, чьи имена уже нам знакомы по росписи 1295 года в церкви Богоматери Перивлепты в Охриде. Старшим и главным из них должен был быть Михаил Астрапа. Его имя упоминает сербская надпись в соборной церкви в Призрене. Это церковь Богородицы Левишки, роспись которой была закончена между 1307 и 1313 годами. Фрески отличаются высоким качеством и ясно показывают, что на данном этапе развития сербская живопись вплотную соприкоснулась с константинопольской. По-види-

мому, короля Милутина, ставшего на путь активной политической экспансии, уже перестала удовлетворять та выразительная, но несколько грубоватая и провинциальная манера письма, которой его придворные мастера придерживались в охридской росписи, и он захотел, чтобы они приобщились к наиновейшим достижениям столичной живописи. С этой целью Михаил Астрапа, как старший, мог быть послан в Константинополь. Во всяком случае, из всех сербских фресок XIV века роспись церкви Богородицы Левишки обнаруживает наибольшую близость к произведениям греческой столицы.

Фрески церкви Богородицы Левишки принадлежат к выдающимся памятникам монументальной живо-
582–585 писи XIV века[152]. Над ними трудилась артель мастеров, так что выделение собственноручных работ Михаила представляется нелегким делом. Фрески внутри трехнефной церкви с боковыми приделами лучше по качеству фресок наружного нарфика. Система росписи, складывающаяся из более или менее обычных элементов, обнаруживает тенденцию к значительному усложнению (особенно во внешнем нарфике). В конхе апсиды представлена Богоматерь, ниже размещен регистр с Поклонением жертве, на стенах вимы изображено Причащение апостолов под двумя видами, на своде вимы Вознесение, в куполе Пантократор посреди ангелов и пророков, в парусах евангелисты, на стенах и столбах сцены из жизни Христа и фигуры святых, на западной стене Успение. В южном притворе сохранились фрагменты сцен из жизни св. Николая. Во внутреннем нарфике находятся великолепно написанные портреты Стефана Немани в монашеском облачении, его двух сыновей — архиепископа Саввы I и Стефана Первовенчанного, — короля Милутина и сына Милутина Стефана. Во внешнем нарфике сосредоточено наибольшее количество сюжетов. Здесь зритель видит Древо Иессеево, Лествицу Иакова, иллюстрацию к гимну Иоанна Дамаскина на Вознесение Марии, Страшный суд, изображения пророков и символов Богородицы, эпизоды из жития Иоанна Предтечи, евангельские сцены, портреты сербских архиепископов и епископов и наконец персонификации Ветхого и Нового Завета. Лучшие из фресок написаны легко и с подлинным артистизмом. Их авторы основательно знали образцы столичной живописи, но это не помешало им сохранить свою индивидуальность и национальный отпечаток. Особенно красивы наряды святых жен, поражающие своим разнообразием и изощренностью. Здесь чувствуется прямое знакомство с последними модами Константинополя. На связи с последним указывает и колорит росписи, сочный и чистый. Золотистая охра умело сопоставлена с зеленой, синей и фиолетовой красками, не менее искусно обыграны жемчужно-серый, белый и черный цвета, очень красивы нежные оттенки розового, сине-стального и бледно-оранжевого. На примере фресок церкви Богородицы Левишки лишний раз убеждаешься в том, какой великой школой колоризма был Константинополь, и на этот раз содействовавший блестящему расцвету сербской монументальной живописи.

С грекофильским направлением, возглавленным Михаилом Астрапой, связан целый ряд сербских росписей первой четверти XIV века. Это прежде всего лучшие из фресок (Успение и Вознесение Богоматери, фигуры евангелистов и святителей) в церкви Спаса в Жиче, исполненные, по мнению С. Радойчича, самим Астрапой между 1309 и 1316 годами[153]. Это также росписи церкви св. Никиты около Скопле
(до 1316)[154] и церкви св. Георгия в Старо Нагоричи- 586
но (1316–1318)[155], где подвизалась многочисленная артель живописцев. Если в первом из этих храмов большинство надписей сербские, то во втором преобладают надписи греческие (кроме посвятительной надписи и надписей около местных святых Прохора и Иоакима, исполненных на сербском языке). Но такое положение вещей ничего не определяет при решении вопроса о национальности работавших здесь мастеров. При всей близости созданных ими образов к византийским оригиналам эти образы все же трактованы столь свободно и страстно, что участие местных сил в выполнении фресок не вызывает никаких сомнений. Об этом говорят и чисто сербские типы лиц, известная тяжеловатость фигур с массивными конечностями, упрощенный ритм складок, перенасыщенность композиций и чрезмерная резкость высветлений.

Более классический стиль того же грекофильского направления обнаруживают фрески небольшой королевской церкви Иоакима и Анны в Студенице[156],
исполненные около 1314 года весьма опытными 587–589
мастерами, близкими к художникам, которые расписывали церкви св. Никиты и св. Георгия. Изящные фигуры находят себе ближайшие аналогии в мозаиках Кахрие джами, из столичной живописи почерпнуты основные композиционные приемы и сложные архитектурные мотивы. Но и в этих фресках легко уловить местный колорит, особенно ясно сказывающийся в типах лиц, на которых лежит уже очевидный национальный отпечаток и которые отличаются более земным, материальным характером по сравнению с аскетическими лицами на собственно византийских иконах, мозаиках и фресках.

Самой поздней из росписей, связанных с придворной школой короля Милутина, является роспись церкви Богоматери в Грачанице (1321)[157]. Хотя здесь встречаются отдельные удачные композиции, проникнутые сильным движением и полные живо подмеченных деталей, в целом эта роспись оставляет малоприятное впечатление. В ней стереотипность художественного почерка бросается в глаза с первого взгляда.

Так как в XIV веке сербские церковные здания сделались очень высокими, появилась необходимость увеличивать в росписях количество регистров (семь и более). А это с неизбежностью приводило к уменьшению размера сцен, число которых нарастало из года в год. Дополнительные купола, множество арок и сво-

дов представляли огромные плоскости, которые надо было во что бы то ни стало украсить фресками. В результате стенная живопись стала утрачивать свои монументальные свойства. На смену крупным, лаконичным, легко обозримым формам пришла мелкопись, и фреска выродилась в икону, механически увеличенную и неорганично развернутую на стене. Этому сопутствовал повышенный интерес к повествовательной стороне изображения, для раскрытия которой все чаще стали прибегать к подробнейшим пояснительным надписям. В работах Михаила, Евтихия и их последователей намеченный здесь процесс кризиса монументальной живописи прослеживается очень ясно. Вот почему их творения не выдерживают никакого сравнения ни с сербскими фресками XIII века, особенно с замечательной росписью Сопочан, ни с более поздними фресками моравской школы, в которых вновь возродились хорошие монументальные традиции.

Немало общего имеется между мастерами, работавшими для короля Милутина, и художниками, обслуживавшими патриарший двор, местом пребывания которого был Печ. Здесь от первой половины XIV века сохранились две росписи: в церкви Богородицы Одигитрии (около 1337)[158] и в церкви св. Димитрия (около 1345)[159]. В той и другой художественный язык отличается более свободным и экспрессивным характером, чем в порою засушенных произведениях придворной школы. Но и тут зависимость от греческих образцов остается несомненной, что особенно ясно видно на примере фресок церкви Богоматери с их разреженными композициями и удлиненными пропорциями фигур. С известной натяжкой в группу грекофильских памятников могут быть включены и фрески церкви св. Николая в Люботене[160], возникшие около 1348 года и уже вплотную подводящие нас к тому направлению в сербской живописи, которое было связано с местными, главным образом монастырскими центрами, где сильнее сказались черты народного творчества.

Проникшая в Сербию в начале XIV века широкая волна столичных влияний была важным фактором для всего последующего развития сербской живописи, поскольку она в немалой степени определила характер и другой группы сербских росписей, в которой самобытные черты получают решительное преобладание. Эту группу, объединяющую фрески церкви Спаса в Дечанах (1335–1350)[161], церкви архангелов Михаила и Гавриила в Лесново (1348)[162], церкви Богоматери в Матейче (около 1356)[163] и церкви Димитрия в Марковом монастыре (около 1376 или 1380)[164], Н. Л. Окунев склонен был связывать с монастырской школой. Но мы имеем здесь более широкое течение, возобладавшее в эпоху царя Душана. Как это часто бывало в истории, политическая экспансия Сербского государства не привела к подъему его искусства, а скорее задержала рост последнего. Бросается в глаза порча вкуса, ухудшение техники. Преимущественное внимание уделяется сюжетной стороне изображения. Количество отдельных сцен и фигур в церковных росписях продолжает катастрофически нарастать, что приводит к очевидному снижению монументальности. Например, в Дечанах имеется более двадцати самостоятельных циклов, причем цикл Страстей состоит из сорока трех сцен, ветхозаветный цикл из сорока шести, Страшный суд распадается на двадцать шесть эпизодов, а месяцеслов на триста шестьдесят пять. Широкое распространение получают редчайшие символические темы, восходящие к восточным источникам, рассказ занимателен, фабула насыщена. При этом композиции затеснены фигурами, рисунок лишен правильности и тонкости, всюду доминируют жесткие, тяжелые линии, моделировка лиц упрощается (нередко преобладает глухой белый тон), колорит определяют более темные и приглушенные краски. В подчеркнуто пространственном построении ряда сцен сказываются западные влияния, носителями которых были малоквалифицированные pictores graeci, уроженцы Адриатического побережья, в первую очередь Котора[165].

В конце XIV века митрополит Иоанн, который сам был живописцем, возглавил небольшую школу, обосновавшуюся в окрестностях Прилепа. В произведениях этой школы своеобразно сочетаются пережитки монументальной живописи XIII века, в частности укрупненные фигуры и композиции, с сухой и детализированной манерой письма, близкой к иконописи зрелого XIV столетия. Главное произведение этой школы — фрески небольшой церкви св. Андрея на реке Треске (1389)[166]. Выполненные митрополитом совместно с его помощником Григорием, о чем говорит надпись в диаконнике, эти фрески лишний раз свидетельствуют о том, насколько снизилось качество сербской живописи к концу XIV века. Рисунок стал жестким и малоритмичным, лица обработаны с помощью сухих отметок, светлая гамма красок приобрела вялый, безличный характер, большинство композиций страдает от скованности и даже известной застылости. И хотя среди изображений святых попадаются отдельные великолепные по своему полнокровному реализму головы, в целом это искусство отмечено печатью эклектизма.

Свежее слово в сербской живописи сказала так называемая моравская школа. Связанные с нею памятники находятся в северной Сербии, по течению реки Моравы, куда принужден был отступить сербский народ после страшного поражения на Косовом поле. В росписях моравской школы вновь воскресают хорошие монументальные начала. На смену мелкописи и дробности в членении стен и сводов приходят большие плоскости и монументальные ритмичные композиции, превосходно увязанные благодаря облегченным, вытянутым фигурам с высокими интерьерами церквей. В этих фресках моравской школы, явившихся лебединой песнью сербского искусства, звучат новые лирические ноты. Отступая под давлением турок, захватывавших одну территорию за другой, сербский народ воплотил в живописных образах

свои печали, свою тревогу за будущее. Вот почему многим фрескам моравской школы присущ оттенок грусти и меланхолии. Лучшие из этих фресок украшают церковь Спасителя в Раванице (около 1385–1387)[167], церковь Успения Богоматери в Любостынье (1402–1405)[168], церковь Введения во храм в Калениче (около 1413)[169] и церковь св. Троицы в Манассии, называвшейся в средние века Ресава (до 1418)[170]. По мнению В. Джурича, в исполнении фресок моравской школы участвовали и бежавшие из Салоник греческие мастера с их сербскими выучениками (Манассия, Сысоевац, Каленич), и художники из монастыря Зрзе около Прилепа (Копорин, Любостынья), и pictores graeci с побережья Адриатического моря (Велюса). Сколь бы разнообразны ни были источники моравской школы, последняя все же обладает своим собственным лицом. Для всей данной группы росписей типично нарастание линейных тенденций, которые мы наблюдали в памятниках константинопольской живописи второй половины XIV века. В Раванице блики накладываются параллельными черточками, а в Манассии всплывает та особенная гладкость письма, которая характеризует собой иконную технику XV века. Близость иконографии большинства росписей к константинопольской редакции дает основание думать, что выступающее здесь новое стилистическое направление сложилось не без воздействия столичного «академизма». Этому не могло не способствовать новое сближение сербской церкви с константинопольской, начавшееся с середины 80-х годов, после длительного разрыва, вызванного политикой царя Душана. Однако, как и в Мистре, этот «академизм» не получает в сербских росписях полного развития. Академическая реакция была на периферии гораздо слабее, чем в столице, и позднейшие сербские росписи сохраняют много свежей непосредственности. Лишь со второй четверти XV века начинается упадок сербской монументальной живописи: таковы фрески церкви св. Георгия в Врачевшнице (около 1430)[171]. С момента завоевания Сербии турками ее живопись окончательно вырождается в простое ремесло, влачившее жалкое существование в сельских округах. Примером этого примитивного стиля могут служить фрески часовни св. Николая в Кучевиште, исполненные в 1501 году[172].

Временем наивысшего расцвета сербской монументальной живописи был XIII век, когда она играла ведущую роль не только на Балканах, но и в распавшейся на отдельные государства Византийской империи. Расцвет захватил и первую четверть XIV века. Однако уже в это время стали намечаться явные признаки кризиса монументального искусства, утратившего былую цельность и постепенно сползавшего на уровень ремесла. Лишь художникам моравской школы удалось создать серию превосходных фресковых циклов, в которых на новой основе возродились монументальные традиции эпохи расцвета. Этот последний взлет оказался недолговременным. Задолго до взятия турками новой столицы Смедерево в 1459 году для сербской живописи началась полоса глубокого упадка, в котором она пребывала целые столетия турецкого господства.

Сербские лицевые рукописи и иконы не выдерживают никакого сравнения с фресками. Так, например, знаменитая сербская Псалтирь в Государственной Библиотеке в Мюнхене (cod. Slav. 4)[173] интересна своими иконографическими мотивами. С точки же зрения мастерства исполнения она решительно ничем не выдается. Ее миниатюры написаны в грубоватой, примитивной манере, как и фрески Маркова монастыря. В Сербии не получили широкого распространения богато иллюстрированные рукописи. Декор обычно ограничивается заставками и инициалами. Редко встречающиеся изображения евангелистов, как в Евангелиях монаха Романа и патриарха Саввы в Хиландаре (cod. 9 и 13)[174], оформляются очень скромно. Лишь в миниатюрах XIV века, которые вплетены в Евангелие XVI века из монастыря Куманица в Библиотеке Сербской Академии наук в Белграде (cod. 69)[175], позади фигур евангелистов даны сложные архитектурные кулисы, перекликающиеся своей подчеркнутой пространственностью с самыми смелыми решениями греческих художников Палеологовской эпохи. Но к XV веку и в сербской миниатюре утверждается суховатый линейный стиль, ярким образчиком которого могут служить портреты евангелистов из Евангелия 1429 года в Публичной библиотеке в Ленинграде (F I 591)[176].

До недавнего прошлого сербская иконопись была представлена единичными памятниками, но на сегодняшний день мы имеем ряд превосходных расчищенных сербских икон[177]. Самые качественные из них Крещение, Сошествие во ад и Уверение Фомы в Народном музее в Охриде (происходят из церкви Богоматери Перивлепты)[178]. Тонкий рисунок и миниатюрная техника письма сближают эти иконы, входившие в состав праздничного ряда иконостаса, с произведениями салоникских мастеров. С грекофильским направлением сербской иконописи связаны и такие произведения как две иконы Введения во храм в Хиландаре[179]. Но одновременно существовало и другое течение. Принадлежавшие к нему мастера продолжали писать «по старинке» и культивировали, подобно автору иконы Одигитрии из церкви св. Николая в Призрене[180], примитивный строй форм. Это архаизирующее течение особенно усилилось к середине XIV века, когда разрыв царя Душана с Византией способствовал оживлению местных центров и активизировал деятельность македонских и приморских мастеров.

В Сербии, в отличие от России, любили писать иконы в технике фрески. Такие изображения охотно размещались по сторонам алтарной преграды. Тематика этих изображений весьма разнообразна, лишний раз доказывая ошибочность точки зрения Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева, выводивших все более свободные иконографические типы Богоматери из Италии. На самом деле эти иконографические типы само-

стоятельно развились на византийской и южнославянской почве и уже отсюда были занесены в живопись дученто и треченто, которая дала им оригинальное истолкование. К числу таких икон-фресок относятся Богоматерь Пелагонитисса в Старо Нагоричино, Елеуса в Дечанах, Богоматерь Страстная в церкви св. Стефана в Конче и Мария, оплакивающая сына, в Марковом монастыре[181]. Сербы, с их склонностью к драматическим и глубоко эмоциональным религиозным образам, вообще охотно вводили в иконопись эти передовые иконографические типы. Мы находим их на иконах в Дечанах (Умиление в рост)[182], в Хиландаре (Взыграние)[183] и в монастыре Зрзе около Прилепа (Богоматерь Пелагонитисса типа Взыграние работы иеромонаха Макария, 1422)[184]. Гораздо более традиционным характером отличается Одигитрия из Лесново, точно датируемая 1342 годом[185].

Ведущие монастыри имели в Сербии свои иконописные школы. Одна из самых значительных школ находилась в Дечанах, где сохранилось много старых сербских икон. Кроме уже упомянутого Умиления выделяются иконы Христа, Иоанна Предтечи, Николая Чудотворца и архангела Гавриила. Все они представлены в рост[186]. Эти иконы входили в иконостас, но они образовывали не деисусный чин, а нижний, так называемый местный ряд. Очень близкие по стилю к фрескам дечанского храма, иконы датируются серединой XIV века.

В сербской иконописи второй половины XIV столетия, как и в современной ей византийской, намечается усиление сухости трактовки и кристаллизация стандартных иконописных приемов. В иконе Христа Спасителя и Жизнедавца, написанной митрополитом Иоанном в 1393–1394 годах для монастыря Зрзе, эти новые тенденции ясно дают о себе знать[187]. По-видимому, мастера моравской школы продолжали писать в более свободной манере. Но их иконописное творчество еще слишком мало изучено, чтобы делать на этот счет далеко идущие выводы[188].

Сербская школа живописи должна была оказать сильнейшее воздействие на соседние области хотя бы уже в силу одного только богатства ее иконографии и доступности ее простонародных форм, пользовавшихся, без сомнения, успехом в монастырской среде, для которой утонченный художественный язык Византии часто оказывался слишком сложным. И действительно, сербская живопись обладала большой притягательной силой. С сербскими влияниями мы сталкиваемся в росписях отдельных церквей в Кастории и метеорских монастырей в Фессалии, равно как и в живописи румынской церкви св. Николая в Куртя де Арджеш (середина XIV века) и Ковалевской церкви в Новгороде (1380).

Эти же влияния, несомненно, во многом определили собою стиль афонских фресок начала XIV века, особенно Хиландара. Именно из Сербии Афон черпал тот богатейший репертуар иконографических типов, которые легли в основу процветавшего на его почве монастырского искусства.

В тяжелых условиях развивалось в XIV веке болгарское искусство[189]. В борьбе с татарами, сербами, турками и византийцами растрачивались силы народа, что в немалой степени задерживало рост местной культуры. Наибольшего расцвета болгарская живопись достигла при царе Иване-Александре (1331–1371), когда ведущая роль перешла к тырновской школе. К сожалению, почти все памятники этой школы разрушены турками. Только случайно уцелела роспись одного пещерного храма на берегу реки Лом около села Иваново[190]. Высокое качество этой 590–592
росписи, а также портрет царя Ивана-Александра говорят за то, что здесь подвизался мастер придворной школы, хорошо знавший как столичные образцы, так и произведения сербских и македонских художников. Но он не подражал, а подверг их творческой переработке. В представленных им евангельских и житийных сценах, в частности в развитом цикле Страстей, поражает необычайная смелость композиционных решений. Фигуры даны в самых разнообразных и неожиданных поворотах, они написаны в широкой манере, лица вылеплены энергичными сочными мазками. В Целовании Иуды мастер не побоялся изобразить полуобнаженные фигуры с мощными торсами и мускулистыми руками, невольно заставляющие вспомнить образы античной живописи. Не менее интересны пейзажные и архитектурные фоны. Скалы расчленены на динамично устремляющиеся кверху блоки, здания выделяются своей подчеркнутой объемностью. Архитектурные кулисы состоят из стен, башен, портиков, опирающихся на колонны архитравов, павильонов, причем в двух случаях колонны заменены атлантами, а в одном здании базы колонн оформлены в виде фигур лежащих львов. Эти кулисы поставлены в тесную композиционную связь с фигурами переднего плана, подчиняясь тому же динамичному ритму. Талантливое, яркое, импульсивное искусство работавшего здесь мастера примыкает к живописным традициям первой половины XIV века. Как и Феофан Грек, этот мастер остался в стороне от захватившей Константинополь академической реакции. Не связанные так сильно, как столичные художники, догмами и канонами, они дали в славянской среде более свободное и свежее истолкование религиозным образам.

Из тырновской школы вышло несколько богато иллюстрированных болгарских рукописей, возникших около середины XIV века. Первое место занимает ватиканская Хроника Константина Манассии (cod. Slav. II), исполненная в 1344–1345 годах для царя Ивана-Александра[191]. Большинство миниатюр этой рукописи восходит к столичным образцам XII века, другая же часть является оригинальными композициями XIV века. Со школой царя Ивана-Александра связано также исполненное для него в 1356 году Евангелие из Британского музея (Add. 39627)[192], копия которого, сделанная в XVII веке, хранится в Государственной Библиотеке СССР имени В. И. Ленина в Москве (Муз. 9500)[193]. Как лондонский манускрипт,

так и его московская реплика воспроизводят иконографическую редакцию, которая представлена Евангелием Paris. gr. 74. Этот факт ясно показывает, насколько тесной была связь болгарской живописи со старыми восточными традициями. Около 1360 года написана и украшена миниатюрами Томичева Псалтирь из Исторического музея в Москве (Муз. 2752), поражающая разнообразием своей иконографии и смелой манерой письма, близкой болгарским фрескам XIV века[194]. В отдельных миниатюрах бросается в глаза острая наблюдательность художника: он обогащает представленные им сцены реалистически трактованными деталями, которые вносят в изображения своеобразную плебейскую ноту. Стиль всех упомянутых рукописей отличается большой свежестью, но здесь очевидна та же несколько грубоватая выразительность, как и в болгарских росписях XIV–XV веков.

Несколько передовых по стилю фресковых циклов сохранилось на почве западной Болгарии. Таковы росписи Хрелевой башни в Рильском монастыре (1335–1342)[195] и церкви св. Георгия в Софии (вторая половина XIV века)[196]. В них определенно чувствуются отголоски палеологовского искусства. Однако последнее не получило в Болгарии широкого отклика, так как местная среда предпочитала культивировать архаические традиции. Они в особенно чистой форме выступают в росписях церкви Иоанна Богослова в монастыре Земен (вскоре после 1354 года)[197] и полуразрушенной церкви около Лютиброда (вторая половина XIV века)[198]. Формы отличаются жесткостью и тяжеловесностью, иконография обнаруживает целый ряд пережитков, нередко восходящих к доиконоборческой эпохе. Более развитой стиль имеют фрески XIV века в пещерных храмах на берегу реки Русенски Лом (Господев Дол, Сборната църква, Затрупаната църква)[199] и в однонефной церкви в Беренде[200], художественный язык которых отличается большой гибкостью и разнообразием. В росписи церкви Петра и Павла в Тырново болгарские мастера используют византийские образцы[201]. Сухая манера исполнения роднит эти фрески с памятниками зрелого XIV века, когда на столичной почве академическая реакция была в полном разгаре. Позднейшие болгарские фрески не представляют художественного интереса. Являясь чисто ремесленными произведениями, они украшают небольшие однонефные базилики в западной Болгарии, построенные уже во времена турецкого владычества (Бобошево, 1448, Драгалевци, 1476, Орлица, 1478, Кремиковци, вскоре после 1493, Калотино, конец XV века)[202]. Наряду с западными влияниями в этих фресках все чаще дает о себе знать воздействие Афона, игравшего видную роль в культурной и религиозной жизни Болгарии[203]. В росписи монастыря Поганово, исполненной в 1500 году, афонские влияния решительно выступают на первый план, лишний раз свидетельствуя о том, насколько многим была обязана болгарская живопись Святой Горе[204].

В сравнении с Сербией и Болгарией Румыния крайне бедна ранними памятниками[205]. Ее князьям с огромным трудом и в тяжелой борьбе удалось основать в XIV веке два самостоятельных княжества: Валахию и Молдавию. Хотя оба княжества были порабощены турками (первое в конце XIV века, а второе в 1511 году), национальная румынская культура все же продолжала развиваться, породив в XVI веке такое примечательное явление как фасадные росписи церквей. На ранних этапах развития румынское искусство широко черпало из западных, готических, и южнославянских источников. Несомненное сходство с памятниками сербской монументальной живописи обнаруживают сильно пострадавшие от многократных реставраций фрески церкви св. Николая в Куртя де Арджеш[206]. Эти фрески, сопровождаемые греческими и славянскими надписями, были выполнены около середины XIV века. Сложные иконографические изводы, пронизанные сильным движением многофигурные композиции, полные экспрессии жесты и позы—все сближает фрески церкви св. Николая с сербскими росписями середины XIV века, такими как в Дечанах, Леснове и Матейче. Вероятно, подвизавшаяся в Куртя де Арджеш артель живописцев состояла как из заезжих сербских, так и местных мастеров. Не исключено, что их прямые выученики расписали нарфик Троицкого собора в монастыре Козиа (1386–1390)[207]. Стиль этих фресок определяют стандартные приемы письма, характерные для зрелого XIV и XV веков. Все более поздние румынские росписи уже выпадают из хронологических рамок настоящей работы. Лучшие из них относятся к XVI веку, когда румынскому народу удалось создать вполне оригинальное явление в области монументальной живописи (Сучава, Воронец, Молдовица, Сучевица). Покрывая фасады церквей сплошным ковром фресок, ярким и радостным, художники Молдавии и Буковины достигли таких блестящих декоративных эффектов, аналогии которым тщетно было бы искать в византийской живописи[208]. Это было новое слово, сказанное долгое время спустя после гибели Византии.

Из всех славянских стран только одна Россия сумела сохранить национальную независимость и выйти на самостоятельный путь художественного развития. Ее искусство, органически усвоившее все лучшее из великого византийского наследия, вступило в XV веке в полосу блестящего расцвета. Особенно ярко оно проявило себя в иконописи. Именно в иконах, входивших в состав сложной иконостасной композиции, эстетические идеалы русского народа получили наиболее полное выражение. В XIV веке на русской почве еще наблюдается борьба двух течений: грекофильского, связанного с палеологовскими источниками, и местного. К началу XV века эти два течения сливаются, и на московской почве создаются классические по своей зрелости произведения Андрея Рублева и его учеников и последователей.

По сравнению с византийским искусством русское искусство гораздо демократичнее[209]. В нем настой-

чиво пробивается народная струя, его формы более полнокровны, воплощаемые им идеалы утратили византийскую суровость. Столь сильно выраженный в восточном христианстве момент пассивной созерцательности уступает на Руси место более эмоциональному и лирическому восприятию религии, которая остается тесно связанной с жизнью. Уже в XI веке русское христианство давало о себе знать оптимистическим отношением к миру. Русские князья и феодальная знать сравнительно редко принимали перед смертью монашеский постриг, а в русских литературных трудах мы постоянно встречаем указания на то, что заслужить звание святого нужно и возможно не уходя из мира, а оставаясь в нем. Единственный до XIII века князь, близкий к греческим церковникам Киева и принявший, не будучи старым, монашество, получил ироническое прозвище «святоши», закрепленное за ним в летописи[210]. В XIV веке эти новые черты русского христианства выступают еще рельефнее, особенно в Новгороде, где получили развитие более свободные нравы и где вся культура отличалась более народным характером. Национальные особенности русского христианства, преломленные в искусстве, в немалой степени обусловили его просветленность. Ослабление аскетического начала выразилось в усилении яркости красок, в смягчении ритма линий, в умиленности добрых ликов, в интимизации образа божества. Под личиною византийских форм русские люди сумели увидеть их греческую, эллинистическую сердцевину, ставшую неотъемлемой частью того художественного мира, который при всей своей связанности с Византией является глубоко оригинальным творением русского народа.

Самые ранние памятники монументальной живописи Новгорода и прилегающих к нему областей—росписи церкви Николая Чудотворца на Липне и собора Рождества Богородицы в Снетогорском монастыре около Пскова—еще во многом примыкают к традициям XIII века. Фрески первой из этих церквей возникли около 1292 года[211]. В значительной своей части они уничтожены во время последней войны, но стиль уцелевших фрагментов обнаруживает большую запоздалость и мало чем отличается от стиля росписей позднего XII века. Несколько иная картина наблюдается во фресках Снетогорского монастыря, написанных около 1313 года[212]. Снетогорские фрески исполнены в смелой живописной манере, типичной для многих русских росписей и икон XII–XIII веков. Отдельные лица с их яркими бликами поражают своим реализмом. Карнация обработана размашистыми, энергичными мазками. Иконография выдает немало архаических признаков, причем в ней широко использованы апокрифические источники. Сопоставляя эти росписи с миниатюрами Евангелия из Третьяковской галереи, мы сразу видим более передовой характер форм, которые культивировались в конце XIII века в Галицко-Волынской области*. Вероятно, проникновение палеологовских форм в Новгород началось в более позднее время. Во всяком случае,

* См. с. 143

черты нового стиля уже явственно дают о себе знать в Васильевских вратах, исполненных в технике золотой наводки[213]. Эти врата сделаны в 1336 году для Софии Новгородской по заказу архиепископа Василия Калики, а два века спустя увезены Иоанном Грозным в Александровскую слободу, где они хранятся и поныне. В таких сценах, как Преображение, Распятие, Снятие со креста, Сошествие во ад, основательное знакомство новгородских мастеров с образцами палеологовского искусства не вызывает никаких сомнений. Дальнейшей популяризации этих образцов в среде новгородских художников должен был содействовать грек Исаия, расписавший в 1338 году, по свидетельству летописи, новгородскую церковь Входа в Иерусалим.

В исполненной около 1360 года росписи Михайловской церкви Сковородского монастыря в окрестностях Новгорода мы находим органическое усвоение всех принципов палеологовской живописи[214]. Художники изображают стройные фигуры с маленькими головами, они охотно помещают одну фигуру за другой, создавая многоплановые, пространственные композиции, они широко используют пейзажный фон. С памятниками палеологовского круга сковородскую роспись сближает и сочная манера письма. Но этому письму свойственна одна новая особенность: оно стало миниатюрней, изящней. Размашистые энергичные блики сменились тонкими короткими линиями, занесенными в монументальное искусство из станковой живописи, где они сделались неотъемлемой частью иконописной техники. Фрески церкви архангела Михаила выполнены местными художниками. На это указывают прежде всего их чистые, интенсивные краски, в которых уже много от позднейшей новгородской иконописи.

В 70-х годах XIV века в Новгороде появился выдающийся живописец Феофан Грек, прибывший из Константинополя*. Год его приезда в Новгород точно не известен. В 1378 году он расписал церковь Спаса Преображения, что, конечно, отнюдь не исключает его более раннего появления в Новгороде. Именно Феофан занес в Новгород столичную палеологовскую манеру, создал здесь свою школу. С этой школой следует связывать два фресковых цикла: росписи церкви Феодора Стратилата и церкви Успения Богородицы в селе Волотово.

* См. с. 162–163

Церковь Феодора Стратилата построена в 1360–1361 годах, но расписана она много позже[215]. Наиболее вероятным временем возникновения фресок являются 80-е годы. Сильно попорченная роспись выдает большую стилистическую близость к росписи Феофана Грека в церкви Спаса Преображения. Однако это сходство не должно затемнять и целого ряда существенных различий. Фрески Феофана обнаруживают чисто греческий характер и необычайно высокое мастерство. Фрески в церкви Феодора не только хуже качеством, но и принципиально иные по общему духу. В них определенно сказываются местные вкусы, видоизменяющие заимствованные со стороны палео-

логовские формы. Сложные византийские контуры все более геометризируются, вместо строгих греческих типов изображаются округлые русские лица, наряду с греческими вводятся русские надписи, наблюдаются необычные для Византии отступления от традиционной иконографической системы (так, в апсиде помещен фриз со сценами Страстей).

Дальнейший рост этих национальных тенденций легко проследить в росписи церкви Успения на Волотовом поле, принадлежащей новгородским выученикам Феофана[216]. В 1363 году был расписан алтарь церкви, где сохранились фрагменты старой композиции Поклонение жертве: престол с чашей, два ангела, Иоанн Златоуст и Василий Великий. Затем, вероятно в 80-х годах, апсида и вся церковь были украшены новыми фресками, исполненными по заказу архиепископа Алексея (1359–1390). Если фрагменты в алтаре выдают жесткий линейный стиль, то более поздние
593–595 росписи своим размашистым почерком представляют им полную противоположность. Нет сомнения, что эта подчеркнуто живописная фактура восходит к искусству Феофана. Но в Волотове она вступает в противоречие с чисто русскими по своей упрощенности контурами. Создается такое впечатление, как будто живописная стихия насильственно втискивается в кристаллические формы. Параллельно с этим явлением получают полное преобладание русские типы лиц и русские надписи, а основные композиционные линии настолько обобщаются, что нередко приближаются к геометрическим фигурам. Все это вместе взятое заставляет рассматривать роспись Волотова как второй после фресок Феодора Стратилата этап обрусения феофановской манеры.

Из школы Феофана Грека вышли и две замечательные русские иконы: Богоматерь Донская, находившаяся ранее в Благовещенском соборе Московского Кремля, и Преображение из Переславля Залесского (Третьяковская галерея в Москве). Первая из этих вещей является двусторонней выносной иконой[217]. На лицевой стороне мы видим Богоматерь типа Умиления, а на оборотной стороне Успение. Широкая манера письма Успения напоминает волотовские фрески, где встречаются близкие типы лиц и где наблюдается то же своеобразное сочетание широкой манеры письма со строгим геометризмом композиционного построения. Автором иконы должен был быть новгородский мастер, испытавший сильнейшее влияние Феофана, которого Феофан взял с собою из Новгорода в Москву. Преображение выдает другую руку, но тоже связано с кругом Феофана[218]. При всей его близости к греческим иконам оно обнаруживает немало чисто русских черт (русские лица, настроение особой трогательности, замкнутые контуры). Эти русские черты позволяют приписывать икону Преображения последователю Феофана, но на этот раз не новгородцу, а москвичу.

Особую группу среди стенных росписей Новгорода составляют фрески, тяготеющие к памятникам сербской школы. По-видимому, в Новгород были завезены сербские образцы или здесь подвизались сербские мастера, иначе фрески церкви Спаса Преображения на Ковалеве (1380) не выдавали бы такого разительного сходства с почти современными им фресками Раваницы (около 1385–1387)[219]. По качеству ковалевские фрески сильно уступают тем фресковым циклам, которые вышли из школы Феофана. Формы отличаются заметной тяжеловесностью, рисунок стал много грубее и суше, лица утратили тонкую выразительность, карнация обработана при помощи типичных для конца XIV века графических движек. Такой же характер обнаруживает и фрагмент в нише жертвенника церкви Благовещения на Городище, изображающий поясную фигуру Спасителя, которого обнимает прижимающаяся к нему щекой Богоматерь, тогда как по сторонам Христа представлены полуфигуры Иоанна Богослова и св. Родиона. По стилю этот фрагмент близок к росписям Ковалева[220].

Фрески церкви Рождества Христова на кладбище[221] являются последним грекофильским памятником монументальной живописи на новгородской почве. Исполненные, вероятно, в 90-х годах XIV века, они представляют своеобразную русскую переработку поздневизантийских образцов в направлении дальнейшего усиления линейных акцентов. Все остальные новгородские памятники, особенно памятники иконописи, относятся уже к числу произведений чисто русского искусства, и поэтому им не место в настоящем исследовании, которое ставит своей задачей проследить судьбу византийского наследия на территории Древней Руси и стран христианского Востока, а отнюдь не историю живописи самих этих стран, обычно выходящих на самостоятельные пути национального развития.

Наряду с Новгородом другим крупнейшим центром русского искусства была Москва[222]. Так как на московской почве сохранилось мало памятников XIV века, московская школа долгое время находила себе недооценку в большинстве исследований. В действительности же Москва была самостоятельным художественным центром, независимо от Новгорода ассимилировавшим палеологовское искусство. В 1344 году греческие мастера расписывали по поручению митрополита Феогноста Успенский собор, а в следующем году их русские ученики Гойтан, Семен и Иван украсили фресками церковь Спаса на Бору. По-видимому, эти греки и занесли столичный палеологовский стиль в Москву, где последний пустил глубокие корни. Феофан Грек, работавший в Москве с 1395 года, должен был способствовать дальнейшему распространению палеологовских форм на московской почве[223]. О популярности в Москве неоэллинистического искусства свидетельствует в частности и такой замечательный памятник конца XIV века как Евангелие Хитрово в Государственной Библиотеке СССР имени В. И. Ленина в Москве (ф. 304, III, № 3/М. 8657), вышедшее из московской мастерской Феофана[224].

С византинизирующим направлением в московском искусстве был тесно связан Андрей Рублев (около

1370–1430). Именно он обеспечил московской школе живописи ведущую роль. В его эпоху окончательно складывается национальный стиль, который получил свои классические формы выражения в русской иконе[225]. Рафинированная византийская колористическая гамма, построенная на тончайшем обыгрывании полутонов, уступает место звонким и радостным краскам, красочная лепка вытесняется плоскостной трактовкой формы и графически четкой проработкой линий. Сложные византийские композиции разреживаются, обретая кристальную ясность, фигуры, обладающие скупыми, но выразительными контурами, начинают импонировать прежде всего своим силуэтом. Суровые, проникнутые глубоким психологизмом византийские лики сменяются открытыми, простыми, светящимися особой добротой лицами, изображения церковных легенд овеиваются тонким лирическим настроением, отдельные иконы входят в состав строго упорядоченной иконостасной композиции, все составные части которой ориентируются на центральную ось. Одновременно преодолевается столь характерный для византийской художественной культуры разрыв между искусством феодального двора и народным искусством. Последнее становится богатейшим источником живого творчества, откуда черпаются не только отдельные фольклорные мотивы, но и тот дух особой жизнерадостности и душевной крепости, который отличал молодую русскую нацию на этом этапе ее развития от народов христианского Востока, во многом утративших вместе с утратой политической независимости и самобытность своей культуры. В России же эта национальная культура, сильная и свежая, сделалась основой для блестящего расцвета искусства.

Переходя от славянских стран к Кавказу, следует с самого начала заметить, что наибольшее количество памятников монументальной живописи сохранилось на почве Грузии. Часть этих памятников выдает прямую связь с константинопольской манерой письма. Одновременно в Грузии, как и в предшествующие эпохи, продолжают создаваться произведения, восходящие к местным традициям. В апсидах по-прежнему изображается типичный для восточнохристианских памятников Деисус (Убиси, Сапара), в куполах старое Вознесение (Сапара, Чуле), на парусах евангелисты в медальонах (Зарзма, Сапара, Чуле). Это местное течение, ярко проявляющее себя и в стиле, мирно существует рядом с грекофильским, чтобы получить затем полное преобладание.

Палеологовские новшества начали просачиваться в Грузию, как мы видели, в конце XIII века (фрески юго-восточного придела храма в Гелати, юго-западного помещения базилики в Хоби и миниатюры исполненного в 1300 году Моквского Евангелия)*. Кир Мануил Евгеник, расписавший Цаленджихскую церковь, был, конечно, далеко не первым греческим художником, посетившим Грузию в XIV веке. Есть основания думать, что уже в начале этого столетия греческие мастера заезжали в Грузию, иначе палеологовский стиль не пустил бы здесь таких глубоких корней. Передаточным пунктом легко мог служить Трапезунд, чье ориентализированное искусство импонировало грузинам много сильнее, чем столичный неоэллинизм. Именно палеологовские влияния облегчили переход от еще несколько архаического стиля XIII века к свободному, живописному, полному движения стилю XIV столетия. В особенно чистой форме этот стиль иллюстрируют фрагментарно сохранившиеся фрески церкви Успения Богородицы в Лыхнах в Абхазии, исполненные около середины XIV века[226]. Отдельные головы, например голова св. Платона, написаны в широкой манере, базирующейся на смелых, импрессионистически брошенных мазках. Мы имеем здесь переработку живописного константинопольского стиля первой половины XIV века. Росписи придела Вамека Дадиани в монастыре Хоби (1384–1396)[227] и церкви Богородицы в селе Набахтеви (1412–1431)[228] представляют уже иной этап развития столичной живописи на грузинской почве. Выдавая отдаленное сходство с принадлежащими киру Мануилу Евгенику фресками Цаленджихи, они несут на себе печать воздействия его школы. Исполнение стало много суше и графичнее, тени положены в виде резко выделяющейся зеленой полосы, блики и отметки утратили характер свободно брошенных мазков. Всюду дает о себе знать нарождение иконописного стиля, который получает полное завершение в XV–XVI веках.

* См. с. 144, 145

Несколько особое место среди грузинских росписей XIV века занимают фрески церкви св. Георгия в Убиси[229]. Они являются произведением развитого палеологовского стиля. Наиболее вероятная дата их исполнения конец XIV века, когда были написаны происходящие из Убиси иконы, заказанные Баблаком Ласхишвили и обнаруживающие большое стилистическое сходство с фресками[230]. Эти фрески, сохраняя в иконографии и стиле ряд местных признаков, в целом могут рассматриваться как памятник палеологовского круга. Изящные, вытянутые фигуры изображены в сильном движении, развевающиеся одеяния образуют свободные складки, сложные архитектурные пейзажи служат фоном для сцен, полных приподнятой эмоциональности. Исполнение отличается грубоватым характером и лишено той тонкости, которая характеризует фрески в Лыхнах. Работавший в Убиси грузинский мастер Дамианэ, чья подпись имеется под композицией Тайной вечери, пользовался услугами ученика, о чем свидетельствует наличие в убисских фресках двух различных манер письма.

Все вышеназванные памятники грузинской монументальной живописи образуют грекофильскую группу[231]. Они возникли под сильнейшим воздействием палеологовского искусства. Но наряду с ними в Грузии сохранились стенные росписи, которые сохраняют прочную связь с местными национальными традициями. В этих памятниках восточные черты получают преобладание и все заимствованные со стороны элементы неизменно подвергаются перера-

ботке в специфически грузинском духе. Трактовка отличается плоскостностью, доминирует графическое начало, отсутствует сложная моделировка карнации при помощи импрессионистически брошенных мазков, заменяемых сухими короткими линиями, лица имеют грузинский тип, иконография перегружена старыми восточными чертами. Таковы роспись храма св. Георгия в Чуле, исполненная в 1381 году мастером Арсением[232], таковы фрески церкви св. Саввы (первая половина XIV века) и церкви св. Марины (конец XIV века?) в Сапаре[233], таковы же наконец поновленные фрески церкви Спаса Преображения в Зарзме (середина XIV века)[234], несколько выпадающие из этой группы, поскольку в них явственно дают о себе знать характерные палеологовские черты.

От XV века—эпохи вторжения турок и распада Грузинского государства на отдельные княжества—в Грузии почти не сохранилось памятников монументальной живописи. Зато XVI и XVII века богаты целым рядом фресковых циклов, исполненных в чисто местном стиле, где византийские отголоски становятся все более и более слабыми. Эти росписи, выходящие из рамок настоящего исследования, являются ремесленными произведениями. Ни одна из них не идет ни в какое сравнение с фресками раннего XIII века, знаменующими высшую точку в развитии грузинского монументального искусства[235].

Армянская живопись XIV века представлена большим количеством лицевых рукописей[236]. Но начиная с этого столетия армянская миниатюра обнаруживает признаки все более усиливающегося упадка. Живший в первой половине XIV века Саркис Пицак (упоминается между 1307 и 1357)—этот не по заслугам прославленный киликийский мастер, подвизавшийся в Сисе, Скевре и Дразарке,—работает в весьма примитивной манере. От Пицака дошло около тридцати подписных иллюстрированных рукописей: часть Евангелия восьми художников в Матенадаране в Ереване (7651), законченного Пицаком в 1320 году, Евангелие от 1331 года в Библиотеке Сан Ладзаро в Венеции (16), Библия от 1338 года в Ереване (Матенадаран, 2627), Евангелие от 1346 года в Библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме (1937) и другие. Большеголовые фигуры, невольно вызывающие в памяти образы каппадокийского искусства, распластываются по плоскости, движение выражено крайне слабо, доминируют жесткие линии и пестрые, кричащие краски. Злоупотребление золотом, чрезмерное обилие украшений, чисто внешнее мастерство сочетаются в миниатюрах Пицака с каким-то бездушием и стереотипностью. Палеологовские влияния не играют здесь никакой роли, как и вообще во всей армянской миниатюре этого времени. Исключением является превосходное Евангелие от 1332 года, миниатюры которого выполнены в смелой живописной манере Григором Сукисьянцом в Сурхате в Крыму (Матенадаран в Ереване, 7664). Зато все чаще начинают просачиваться западные мотивы, исходной точкой которых были многочисленные армянские монастыри в Италии и завезенные в Киликию католическими миссионерами и крестоносцами готические рукописи. К числу таких мотивов принадлежит всплывающая в киликийских и стилистически близких к ним иллюстрированных рукописях готическая схема Распятия с одним гвоздем: Евангелия от 1320 и 1336 года (Матенадаран в Ереване, 7651 и 7650), Библия Есаи Нчеци от 1318 года (там же, 206), Евангелие от 1323 года (там же, 6289), Библия 1314 года с миниатюрами Авага от 1358 года (там же, 6230) и другие. Однако этим западным влияниям не суждено было обновить художественный язык, полностью сохранивший свой национальный характер.

Если в XIV веке старые местные традиции получили преобладание даже в Киликии, где они растворили в себе пережитки изящного стиля, который сложился здесь на протяжении XII и XIII веков, то в коренной Армении восточные традиции никогда не переставали играть ведущей роли. Рукописи, созданные в центральной Армении, например Евангелия 1306 и 1316 годов, написанные в селениях Бердак и Азараки в провинции Турберан (Матенадаран в Ереване, 4806 и 4818), поражают своими архаическими формами. Еще примечательнее группа хизанских рукописей, возникших в районе к югу от Ванского озера и сохранивших в девственной чистоте все наиболее примитивное, что таилось в восточном искусстве. Лучшие из них подкупают изумительной яркостью своих чистых красок, могущих поспорить с палитрой Матисса, и очаровательной наивностью композиционных построений. Таковы Евангелие от 1335 года, украшенное Ованнесом из Хизана в пустыне Рос (Матенадаран в Ереване, 6504), Евангелие от 1395 года, украшенное Церуном в Востане (Эрмитаж в Ленинграде, VP–1010) и Евангелие от 1397 года, написанное Рстакесом (Матенадаран в Ереване, 7629). Здесь армянская миниатюра выступает в предельно восточном аспекте. Географическое положение Хизана среди высоких, малодоступных гор изолировало его от внешних воздействий и тем самым способствовало, с одной стороны, большей самобытности художественных форм, а с другой—их чрезвычайной устойчивости.

Благодаря покровительству князей Орбелианов и Прошьянов в конце XIII века были восстановлены многие монастыри Великой Армении. Особой известностью пользовался монастырь Гладзор, с которым связана деятельность Момика (упоминается с 1283 по 1321)[237] и Тороса Таронеци из Муша (упоминается с 1307 по 1332). Момик, бывший одновременно живописцем и скульптором, является автором миниатюр трех рукописей: Сборника от 1284 года в Библиотеке конгрегации мхитаристов в Вене (382), Евангелия от 1292 года в Ереване (2848) и Евангелия от 1302 года там же (6792). По сравнению с мастерами круга Тороса Рослина его примитивное искусство знаменует неприкрытый упадок. Об этом же говорят и работы Тороса Таронеци. Украшенные им рукописи—Еван-

гелие Есаи Нчеци от 1307 года в Библиотеке Сан Ладзаро в Венеции (1917), Библия от 1317 года в Ереване (353), Библия Есаи Нчеци от 1318 года там же (206), Евангелие от 1321 года в Британском музее (Add. 15411), Евангелие от 1323 года в Ереване (6289), Библия от 1332 года в Венеции (1007) и другие— свидетельствуют об основательном знакомстве художника с киликийскими работами. Но, как и у Саркиса Пицака, у Тороса Таронеци наблюдается сильнейшее снижение качества. Киликийские образцы подвергаются им предельному упрощению, граничащему со схематизацией. Опираясь на иконографическую традицию Каппадокии, он работает в грубоватой, жесткой манере, лишенной, однако, той свежести и непосредственности, которые характеризуют творчество мастеров коренной Армении.

Начиная с XIV века все большее значение приобретают армянские колонии в Крыму, Иране и Италии, где создаются свои школы миниатюры. В Крыму, в Орту-Базаре, подвизается Аваг. Иллюстрированные им рукописи—Евангелие от 1329 года, Евангелие от 1341 года и вставные миниатюры от 1358 года в Библии 1314 года (Матенадаран в Ереване, 7650, 2653 и 6230), в которых неоднократно встречается готическая схема Распятия с одним гвоздем,—недвусмысленно говорят о его основательном знакомстве с искусством Пицака. В Иране работает Мхитар из Ани, чье написанное в Султаниэ, близ Тебриза, Евангелие от 1356 года в ереванском Матенадаране (7740) обнаруживает ряд чисто иранских черт, заимствованных из персидской миниатюры. Наконец в Перудже протекает деятельность Еремии, подражающего в Евангелии от 1331 года из Матенадарана (7628) современным ему итальянским образцам. Все эти факты говорят о том, что с XIV века армянская миниатюра начала утрачивать свою самобытность. Эпохой ее наивысшего расцвета был XIII век, после которого она уже никогда не достигала высокого уровня. Выродившись в ремесло, она не сумела создать в дальнейшем ни одного выдающегося произведения[238].

Если в XIII веке византийское искусство являлось передовым фактором в истории итальянской живописи, то в XIV веке—после художественной реформы Джотто—оно окончательно утратило свою роль. Подражание византийским образцам означало для эпохи дученто подражание наиболее передовой манере письма. Поэтому в maniera greca работали все крупнейшие мастера XIII века. В XIV веке этот стиль становится архаическим пережитком, импонирующим лишь самым отсталым и консервативным вкусам. В византинизирующем стиле работают отныне только греки-эмигранты, в большом количестве наводнившие Италию. Итальянские мастера прибегают к византинизирующей манере в виде редчайшего исключения, поскольку их художественные идеалы находятся теперь в совсем иной плоскости. Осевшие в Италии греки начинают подражать современным им итальянским картинам, заимствуя из них целый ряд элементов, которые они механически сочетают с унаследованными ими из Константинополя формами. В результате складывается так называемая итало-греческая, или итало-византийская, школа, получившая в трудах Н. П. Кондакова и его последователей совершенно неверную оценку[239]. По мнению Н. П. Кондакова, итало-греческие иконы имели широкое распространение на христианском Востоке, куда они занесли тречентистские и ренессансные мотивы и где они оказали сильнейшее влияние на местный художественный язык. Этим же иконам христианский Восток был якобы обязан появлением основных иконографических типов Богоматери: Умиления, Млекопитательницы, Страстной, Взыграния. Искусственность и беспочвенность кондаковской теории были отмечены еще в работах П. П. Муратова[240] и Г. Г. Павлуцкого[241]. Тем не менее эта теория была подхвачена многими европейскими учеными, которые способствовали ее проникновению в широкие научные круги[242]. На деле же теория Н. П. Кондакова не выдерживает самой элементарной критики. Итало-греческая школа XIV–XV веков, которую, кстати, ни в коем случае нельзя смешивать, как это делает Н. П. Кондаков, с более поздней итало-критской школой, была локальным и глубоко провинциальным явлением, никогда не игравшим значительной роли не только на христианском Востоке, но и в самой Италии. Если бы никогда не было написано ни одной итало-греческой иконы, это никак не повлияло бы на наши представления о византийской живописи Палеологовской эпохи. Все иконографические типы, появление которых в России и на христианском Востоке Н. П. Кондаков связывал с проникновением итало-греческих икон, являлись в действительности чисто византийскими типами и из Византии были занесены в Италию, где нередко они получали дальнейшую разработку. Из Византии же были заимствованы и все приемы письма этих икон, восходящие к худшим формам позднепалеологовского «академизма». Именно поэтому стиль итало-греческих икон отличается такой подчеркнуто графической сухостью. И если теперь итало-греческие иконы нередко представляют в официальных европейских собраниях византийскую живопись в целом, то это следует расценивать как величайшую дискредитацию Византии, поскольку настоящая византийская иконопись подменяется здесь поздними, эклектическими и глубоко упадочными образцами, возникшими уже на итальянской почве.

Основными центрами византинизирующей живописи XIV–XV веков в Италии были базилианские монастыри на юге, Венеция и разбросанные почти по всей итальянской территории отдельные иконописные мастерские. И в XIV веке в Апулии продолжают создаваться фрески, мало чем отличающиеся по их примитивному стилю от наиболее архаических образцов восточнохристианской монументальной живописи[243]. Параллельно с этими росписями иллюминируются рукописи, миниатюры которых исполнены в столь же беспомощной и жесткой манере (Новый

Завет в Гроттаферрате A α I[244], Евангелие в Национальной библиотеке в Афинах 87)[245]. Влияние западного искусства почти не чувствуется. Но с годами оно все более усиливается и вскоре приводит к тому, что на итальянской почве возникают манускрипты, в которых дается самое искусственное сочетание византийских и западных элементов (например, Сочинения Иоанна Златоуста в Амброзиане P 112 sup.[246] и Евангелие из Государственной гимназии в Хорсенсе в Ютландии, хранящееся ныне в Королевской библиотеке в Копенгагене, NkS 2126[247]). Орнаментика принимает чисто ренессансный характер, а светотеневая моделировка и перспективные построения вступают в неприкрытый конфликт со старыми антинатуралистическими тенденциями[248].

Аналогичное растворение византийских форм в формах западного искусства наблюдается в позднейших мозаиках Сан Марко — в мозаиках Баптистерия (1342–1354)[249] и капеллы Сан Исидоро (около 1355)[250]. Уже в венецианских мозаиках XII–XIII веков бросалась в глаза романизация заимствованных из Византии элементов. Все более порывавшие связь с Византией греческие мастера, осевшие на венецианской почве, привлекали к широкому сотрудничеству местные силы, в чьих руках византийский стиль подвергался радикальной переработке. В мозаиках XIV века данный процесс получает свое логическое завершение. Этим и объясняется глубоко компромиссный и упадочный стиль позднейших мозаик Сан Марко, выходящих за пределы византийского искусства в строгом смысле этого слова. В целом мозаики отражают, правда в очень своеобразной и отдаленной форме, стиль столичной палеологовской живописи (развевающиеся одеяния, вытянутые пропорции фигур, сложный архитектурный пейзаж). Но на византийскую основу наслаивается такое огромное количество чисто западных черт, что она оказывается предельно нейтрализованной. Фигуры моделируются при помощи последовательной градации тонов, контуры усложняются и нередко приобретают чисто натуралистическую остроту, тяжелые здания, утрачивая византийскую ирреальность и легкость, строятся по законам перспективы и вступают в сильнейшее противоречие с золотым фоном, мутные краски не выдают более никаких точек соприкосновения с прозрачной и сочной греческой палитрой, многие из персонажей облачены в современные наряды, иконография перегружена западными деталями. Это полувизантийское-полувенецианское искусство не имело будущего. Здесь, в последний раз в истории итальянской живописи, итальянские мастера работают в византинизирующей манере, постепенно растворяющейся в тречентистских формах. В группе икон, созданных в той же мастерской, что и мозаики, например в Распятии из собрания Стокле в Брюсселе, в Распятиях со святыми из Музея Коррер и Сан Маркуола в Венеции, в Страшном суде из Арт Мьюзиум в Устере и многих других, мы уже имеем дело с произведениями чисто итальянского мастерства[251]. К 60-м годам XIV века деятельность этой византийско-венецианской боттеги окончательно прекращается, будучи поглощенной готизирующим течением. И если в дальнейшем многие из венецианских живописцев остаются верными рыцарями Византии, то они воспринимают ее искусство по-новому — не как совокупность определенных стилистических приемов, а как своего рода романтический идеал, окруженный ореолом пышности и блеска. Отсюда эта любовь к богато орнаментированным золотым фонам, тяжелым парчовым тканям, драгоценным вазам, восточным коврам. Лишь одному венецианскому живописцу удалось по-настоящему почувствовать дух неоэллинистического искусства. Это был Паоло Венециано. В его картинах византийское наследие получило подлинно творческое истолкование, бесконечно превосходящее все то, что дали мозаичисты, работавшие в Сан Марко.

В отличие от венецианских икон, принадлежащих, как правило, итальянским мастерам, иконы так называемой итало-греческой школы выполнялись жившими в Италии и знакомыми с итальянским искусством греческими художниками. Это были большей частью греческие эмигранты, осевшие на итальянской почве и занесшие в Италию позднеконстантинопольскую манеру письма с ее линейностью и особой сухостью трактовки. Работы этих художников были рассчитаны почти исключительно на греческие колонии. В глазах итальянцев, чьи вкусы ориентировались на новые идеалы Ренессанса, их формы казались настолько отсталыми, что за редкими исключениями (например, Джованни ди Паоло) они уже не вызывали интереса. Большинство итало-греческих икон отличается посредственным качеством. Но попадаются и отдельные хорошие вещи, среди которых видное место занимают Благовещение в частном американском собрании[252], Рождество Христово из бывшего собрания Вольпи во Флоренции[253] и Богоматерь с ангелами и пророками в Галерее Академии во Флоренции[254]. 596
Благовещение написано в конце XIV века. Стремительно выступающий ангел и стоящая Богоматерь даны в обычном иконографическом типе, представленном мозаической иконой в Музео дель Опера дель Дуомо во Флоренции, фреской в Пантанассе, иконой XVI века из бывшего собрания княгини Яшвиль в Праге[255] и фресками в кафоликоне Лавры, Ксенофа и монастыря св. Павла на Афоне. Однако в эту традиционную композицию внесены едва заметные изменения, выдающие итальянское происхождение иконы: здания на втором плане стали более объемными, лица утратили византийскую строгость и обнаруживают несравненно бóльшую мягкость выражения, карнация обработана при помощи тонкой светотени, отражающей завоевания тречентистской живописи. Такие же тречентистские отголоски имеются в иконе Рождество Христово, исполненной в первой четверти XV века. Эта красивая икона, близкая по композиции к росписям Перивлепты и Пантанассы в Мистре, проникнута особенно чистым палео-

логовским духом. Ее светлая ароматная гамма красок строится на типичных для византийской палитры красных, фиолетовых, синих, желтых и зеленовато-желтых тонах, а изящные фигурки напоминают о лучших образцах палеологовской живописи. Но и здесь западные влияния ясно проступают в более пространственном построении композиции, в более мягкой моделировке лиц и в их слегка итальянизированных типах. Несколько позже написанная икона в Галерее флорентийской Академии (первая половина XV века) иллюстрирует дальнейший этап развития. Сухая, чисто графическая манера письма находит себе ближайшие аналогии в константинопольских памятниках XV века, к которым восходит и общий стиль этой иконы, выдающий западные влияния лишь в типах ангелов и в отдельных иконографических деталях (двуперстное благословение младенца, свитки пророков). Еще более позднюю фазу развития константинопольской живописи отражает расписной реликварий кардинала Виссариона в венецианской
597 Академии, исполненный около середины XV века[256]. Украшающие его сцены из жизни Христа с центральной композицией Распятия были написаны греческим мастером, осевшим, вероятно, на венецианской почве, но сумевшим сохранить основные принципы позднепалеологовской живописи.

Такие иконы как Архангел Михаил в монастыре Сан Франческо в Риме[257], Георгий и Димитрий в Эрмитаже[258] и Богоматерь Страстная из бывшего собрания Яндоло в Риме[259] подводят нас уже непосредственно к произведениям критской школы XVI столетия. Исполненные в зрелом XV веке, эти иконы обнаруживают особенно сухую манеру письма. Лица обработаны тончайшими линиями, местами переходящими в равномерную штриховку. Крайней сухостью письма данные иконы представляют своеобразную карикатуру на столичный академизм. В иконе Успения с фигурами Доминика и Франциска в Музее изобразительных искусств в Москве[260] попытка механического суммирования византийских и западных элементов приводит к сугубо отрицательным результатам: центральная композиция Успения исполнена в условном поздневизантийском стиле, а боковые фигуры святых написаны в реалистической кватрочентистской манере. Отдельные части иконы живут самостоятельной жизнью, не будучи объединенными одним творческим замыслом. Это, естественно, создает искусственное и фальшивое впечатление. Византийский стиль окончательно заходит здесь в тупик, распадаясь под натиском тех западных влияний, которые были глубоко враждебными его консервативному, замкнутому духу[261].

В 1453 году Константинополь был взят турками. Весть о его падении произвела сильнейшее впечатление на Западную Европу. Всем было ясно, что с завоеванием Константинополя рухнула не только крупнейшая военная держава, но и замечательный культурный центр, представлявший, по словам кардинала Виссариона, «gymnasium optimarum artium»[262]. Для византийского искусства падение Константинополя явилось смертельным ударом, от которого оно уже никогда не сумело оправиться. Если оно и продолжает существовать после 1453 года, то номинально, по инерции. С этого времени ни на почве бывшей Византийской империи, ни на почве стран христианского Востока не создается более ни одного сколько-либо значительного произведения искусства. Живопись влачит жалкое существование, обслуживая провинциальные монастыри и опускаясь постепенно на уровень простого ремесла. К сожалению, до настоящего времени византийские иконы XV–XVI веков нередко представлены в европейских музеях как единственные образцы великого византийского искусства, на основе которых последнее получает плоские и весьма тривиальные оценки: «застывшее», «иерархическое» и т.п. На самом деле эти поздние иконы, справедливо охарактеризованные Р. Лонги как «tonnellate di cadaveri congelati da non valere il legno su cui pur furono dipinti»[263], способны дать лишь в корне превратное представление о подлинной Византии. Они не согреты глубоким чувством, в них нет полноценности мастерства и высокого качества, которые так типичны для произведений чисто византийского стиля. Они бездушны по содержанию, сухи по форме, они представляют бесцветное искусство эпигонов. Таково большинство росписей афонских монастырей[264], а также поздних грузинских, сербских и болгарских храмов. И таковы же произведения критской школы, которой волею судеб суждено было стать главной восприемницей константинопольского наследия.

Хотя критская школа выпадает из хронологических рамок настоящего исследования, о ней следует сказать несколько слов. Она нашла себе совершенно неверное освещение в науке[265]. Начиная с Н. П. Кондакова и особенно Н. П. Лихачева критскую школу стали систематически объединять в одно целое с итало-греческой школой XV века и возводить ее истоки к XIV столетию. Идя по этому ошибочному пути, Г. Милле связал с критской школой XIV века росписи Перивлепты в Мистре, творчество Феофана Грека и Андрея Рублева, реликварий кардинала Виссариона. И в результате эта школа выросла у него до таких гипертрофированных размеров, что даже затмила Константинополь. В действительности же критская школа была поздним явлением. Она полностью оформилась только в XVI веке. Именно по этой причине ее нельзя смешивать с итало-греческой школой XIV–XV веков. Никто не станет отрицать, что уже в это и более раннее время на Крите создавались иконы и фрески. Но никто не сможет также доказать, что они имели историческое значение. Сохранившиеся на Крите росписи, которые только недавно начали серьезно изучать греческие ученые, самым недвусмысленным образом свидетельствуют о глубоком провинциализме критской живописи в XIV–XV веках. Эта живопись живет отраженным светом, не внося ничего нового в общий процесс развития. До

середины XIV века она следует самым отсталым традициям монашеского искусства, позднее начинает медленно приобщаться к палеологовским новшествам, которые искусственно сочетаются с западными чертами, образующими поверхностный слой на византийской основе. Никаких специфически венецианских элементов в критской живописи XIV века нет и в помине. Поэтому и нет оснований, как это делает С. Беттини, возводить истоки критской живописи к венецианскому искусству треченто. Ни одна критская икона в Венеции XIV века не была написана. Лишь после падения Константинополя стала складываться критская школа иконописи, из которой вышли сотни скучнейших икон, находящихся в собраниях Москвы, Ленинграда, Рима, Афин, Венеции и Берлина. Исходной точкой стиля этих икон была не венецианская манера, а позднейший константинопольский академизм с его подчеркнутой линейностью, с его сухой, детализированной трактовкой, с его вялой идеализацией. На эту основу критские мастера XVI–XVII веков начали наслаивать западные элементы, используя в качестве главного источника венецианскую живопись чинквеченто. Так сложилась итало-критская школа, которая по всему своему существу представляет глубоко упадочное явление. И ее не спасает ни обилие индивидуальных мастеров, охотно подписывавших свои иконы, ни чисто внешняя виртуозность техники, ни многообразие иконографических типов. Тот, кто чувствует дух подлинной Византии, никогда не сможет полюбить эти поздние критские икон, являющиеся бледной тенью великого прообраза.

Лишь одному уроженцу Крита суждено было стать большим художником. Это был Доменико Теотокопули (Эль Греко). В его произведениях византийский трансцендентализм в последний раз получает яркое и высокохудожественное выражение. Удлиненные, тонкие, бесплотные фигуры уподобляются как бы языкам пламени, на строгих лицах лежит печать необычайной одухотворенности, ирреальный пейзаж возносит фигуры и сцены в иной, сверхчувственный мир, все освещено мерцающим, фосфоресцирующим светом, который должен вызывать в зрителе чисто религиозное, мистическое настроение. Это искусство во многом перекликается с Византией. Но было бы неверно рассматривать Эль Греко как последнего византийского мастера и целиком связывать происхождение его живописи с Критом. Без теснейшего соприкосновения с колористической традицией Тициана и художественным мировоззрением маньеристов Эль Греко никогда не сделался бы тем, чем он стал. Вот почему эта столь одинокая на фоне европейского искусства фигура воплощает в своем творчестве такие идеи, которые в силу присущей им новизны совершенно перерастают слишком для них узкие рамки византийской эстетики.

ПРИМЕЧАНИЯ

ОТ РЕДАКТОРА

Современная наука о византийском искусстве давно выросла в самостоятельную историческую дисциплину, причем ныне она развивается настолько стремительно, что нет никакой возможности учесть все новые открытия даже в той отрасли греческой культуры, которая явилась темой монографии В. Н. Лазарева. Если до второй мировой войны изучение художественного наследия Византии было привилегией совсем немногих стран, таких как Россия, Германия, Австрия, Англия и Франция, то в послевоенное время в эту работу активно включились США, Югославия, Италия, Греция, Бельгия, Чехословакия, Венгрия, Болгария. Ежегодно возникают все новые и новые византиноведческие журналы, не говоря уже о разного рода непериодических изданиях, а также об исследованиях отдельных ученых. Моя первоначальная мысль дополнить книгу В. Н. Лазарева списками новой литературы по тематике всех составляющих ее девяти глав представляется в настоящее время почти невыполнимой. Учитывая, что справочный аппарат к «Истории византийской живописи» предназначен прежде всего для читателя-специалиста и чаще всего такой специалист будет обращаться только к той или иной интересующей его эпохе или художественной школе, новую литературу он может разыскать и без посторонней помощи. И в этом отношении нет лучшего пособия, чем библиографические разделы в Byzantinische Zeitschrift, составляющие ежегодно около 400 печатных страниц. Вся литература по византийскому искусству, выходившая с 1892 по 1967 год и зафиксированная в этом прекрасно поставленном журнале, систематизирована в двухтомном справочнике Византийского института в Вашингтоне, который был закончен ровно десять лет назад (Dumbarton Oaks Bibliographies based on Byzantinische Zeitschrift. Ed. by J. Allen. Series I. Literature on Byzantine Art, 1–2. London 1976). Насколько мне известно, эта всем нужная работа продолжается, и рано или поздно аналогичный справочник учтет и ту литературу о византийском изобразительном искусстве, которая появилась после завершения книги В. Н. Лазарева.

Списки сокращенно цитируемых изданий, предваряющие „Примечания", соответствуют спискам в публикациях Византийского института в Вашингтоне.

СПИСКИ СОКРАЩЕНИЙ

I

AbhBerl—Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen
AbhMün—Akademie der Wissenschaften zu München, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen
ActaArch—Acta Archaeologica, Cøbenhavn
ActaHistHung—Acta Historica Academiae Scientiarum Hungaricae
ActaIRNorv—Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia. Institutum Romanum Norvegiae
ActaSSFenn—Acta Societatis Scientiarum Fennicae
AI—Ars Islamica
AIPHOS—Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves. Université Libre de Bruxelles
AJ—Archaeological Journal
AJA—American Journal of Archaeology
AKirchBk—Archiv für kirchliche Baukunst
AM—Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung
AMY—Ayasofya Müzesi Yıllığı
AmSlEERev—American Slavic and East European Review
AnalBoll—Analecta Bollandiana
AnatSt—Anatolian Studies. Journal of the British Institute of Archaeology at Ankara
AnnAcFenn—Annales Academiae Scientiarum Fennicae
AnnArch—Annales Archéologiques
AnnPisa—Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
AntK—Antike Kunst
ArchAnz—Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
ArchÉrt—Archaeologiai Értesitö
ArsG—Ars Georgica
ArsOr—Ars Orientalis
ArtAm—Art in America
ArtB—Art Bulletin
ArtCr—Arte Cristiana
ArtLomb—Arte Lombarda
ArtSt—Art Studies
ArtVen—Arte Veneta
ArtsM—Arts Magazine
ARom—Archivio della R. Società Romana di Storia Patria
ARw—Archiv für Religionswissenschaft
AStArt—Archivio Storico dell'Arte
AStCal—Archivio Storico per la Calabria e la Lucania
AStIt—Archivio Storico Italiano
AthenMitt—Athenische Mitteilungen
AttiImol—Atti dell'Associazione per Imola Storico-Artistica
AttiIstr—Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria
AttiMemModParm—Atti e Memorie delle RR Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi
AttiMemRom—Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna
AttiMGr—Atti e Memorie della Società Magna Grecia Bizantina-Medioevale
AttiVen—Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali e Lettere
AZ—Archäologische Zeitung

BA—Bolletino d'Arte
BAntFr—Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France
BAPI—Bolletino dell'Archivio Paleografico Italiano
BBA—Berliner Byzantinische Arbeiten
BByzI—Bulletin of the Byzantine Institute
BCH—Bulletin de Correspondance Hellénique
BCMI—Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, Bucureşti
BECamRav—Bolletino Economico della Camera di Commercio, Industria ed Agricoltura di Ravenna
BIASA—Bolletino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte
BICR—Bolletino dell'Istituto Centrale del Restauro
BJAesth—British Journal of Aesthetics
BKchrO—Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens
BM—Burlington Magazine
BMFABost—Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston
BMMA—Bulletin of the Metropolitan Museum of Art
BMQ—British Museum Quarterly
BNJb—Byzantinisch-Neugriechische Jahrbuch
BSA—The Annual of the British School at Athens
BSAJ—British School of Archaeology in Jerusalem
BSR—Papers of the British School at Rome
BStM—Bolletino dell'Associazione Internazionale degli Studi Mediterranei
BTTK—Belleten Türk Tarih Kurumu
BullMon—Bulletin Monumental
ByzArch—Byzantinisches Archiv
ByzF—Byzantinische Forschungen
ByzSl—Byzantinoslavica
BZ—Byzantinische Zeitschrift

CahArch—Cahiers Archéologiques
CahArt—Cahiers d'Art
CahCM—Cahiers de la Civilisation Médiévale, X^e–XII^e siècles, Poitiers
CahHist—Cahiers d'Histoire
CahTech—Cahiers Techniques d'Art
CHB—Corpus Historiae Byzantinae
ClMed—Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire
CorsiRav—Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina
CrA—Critica d'Arte
CRAI—Compte-Rendus des séances de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres
CSHB—Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae, Bonnae

DACL—F. Cabrol, H. Leclercq. Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie. Paris, 1907 et suiv.
DenkWien—Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse
DLz—Deutsche Literaturzeitung
DOP—Dumbarton Oaks Papers

EO—Echos d'Orient. Revue d'histoire, de géographie et de liturgie orientales
EtBalk—Etudes Balkaniques
EtByz—Etudes Byzantines
EUA—Enciclopedia Universale dell'Arte

FelRav—Felix Ravenna
FF—Forschungen und Fortschritte der Deutschen Akademie der Wissenschaft
ForschKA—Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie

GA—Gazette Archéologique
GBA—Gazette des Beaux-Arts
GöttGA—Göttinger Gelehrte Anzeiger

HThR—Harvard Theological Review
HZ—Historische Zeitschrift

IEJ—Israel Exploration Journal
IHA—L'Information d'Histoire de l'Art
ILN—Illustrated London News
IstForsch—Istanbuler Forschungen
IstMitt—Istanbuler Mitteilungen, Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul

JAOS—Journal of the American Oriental Society
JbAChr—Jahrbuch für Antike und Christentum
JbBerlin—Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften, Berlin
JbBerlMus—Jahrbuch der Berliner Museen
JbGOst—Jahrbuch für Geschichte Osteuropas
JbKSWien—Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien
JbKw—Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1932 ff.: Zeitschrift für Kunstgeschichte)
JbPrKs—Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen
JHS—Journal of Hellenic Studies
JhÖAIWien—Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien
JÖB—Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JÖBG—Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft
JQR—Jewish Quarterly Review
JS—Journal des Savants
JWalt—Journal of the Walters Art Gallery
JWarb—Journal of the Warburg and Courtauld Institutes

KK—Kunst og Kultur
KrB—Kritische Berichte

MAAR—Memoires of the American Academy in Rome
MagArt—Magazine of Art
MAMA—Monumenta Asiae Minoris Antiqua
Mansi—J. D. Mansi. Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio
MdI—Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts
MedHum—Medievalia et Humanistica
MedRenSt—Medieval and Renaissance Studies
MedSt—Medieval Studies
MélRome—Mélanges d'archéologie et d'histoire, publiés par l'Ecole Française de Rome
MélUSJ—Mélanges de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth
MemAccNap—Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli
MemIstSARod—Memorie Istituto Storico-Archeologico di Rodi
MGH—Monumenta Germaniae Historica
MhKunstw—Monatshefte für Kunstwissenschaft
Migne—см.: PG и PL
MittIÖG—Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung
MNIR—Mededelingen van het Nederlands Historisch Institut te Rome
MonPiot—Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation E. Piot
MünchJb—Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst

NachrGött—Nachrichten von der Akademie [Gesellschaft] der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse
NBACr—Nouvo Bolletino di Archeologia Cristiana (1924 ss.: Rivista di Archeologia Cristiana)
NederlKJ—Nederlands Kunsthistorisk Jaarboek
NG—National Geographic
NJbKlassAlt—Neue Jahrbuch für der Klassische Altertum
NRTh—Nouvelle Revue Théologique

OC—Orientalia Christiana
OCA—Orientalia Christiana Analecta
OCP—Orientalia Christiana Periodica
ÖJh—Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien
OrChr—Oriens Christianus
OstkirchSt—Ostkirchliche Studien

PG—J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series Graeca, Paris 1844–1866
PhW—Philologische Wochenschrift
PL—J.-P. Migne. Patrologiae cursus completus. Series Latina. Paris 1844–1864
PrJb—Preussische Jahrbücher

RA—Revue Archéologique
RAAM—Revue de l'Art Ancien et Modern
RArtChr—Revue de l'Art Chrétien
RArts—Revue des Arts
RassArte—Rassegna d'Arte
RBibl—Revue Biblique
REA—Revue des Etudes Anciennes
REArm—Revue des Etudes Arméniennes
REB—Revue des Etudes Byzantines
REG—Revue des Etudes Grecques
RendAccNap—Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli
RendLinc—Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Rendiconti
RendPontAcc—Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti
RepKunstw—Repertorium für Kunstwissenschaft
RESEE—Revue des Etudes Sud-Est Européennes
RGreg—Rassegna Gregoriana
RHE—Revue d'Histoire Ecclesiastique
RHR—Revue d'Histoire des Religions
RhM—Rheinisches Museum
RIPB—Revue de l'Instruction Publique en Belgique
RivACr—Rivista di Archeologia Cristiana
RivArte—Rivista d'Arte
RivCCM—Rivista di Cultura Classica e Medioevalia
RivIASA—Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte
RivSBN—Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici
RivSS—Rivista di Scienze Storiche
RivStNaz—Rivista Storia Nazionale
ROChr—Revue de l'Orient Chrétien
RoczHistSzt—Rocznik Historii Sztuki
RömJKunstg—Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte
RömMitt—Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
RPh—Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes
RQ—Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte
RRH—Revue Roumaine d'Histoire
RSR—Revue Science Religieuse

SBBerl—Sitzungsberichte der Kgl. Preussischen Akademie der Wissenschaft, Berlin
SBMün—Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-philologische und historische Klasse, Sitzungsberichte
SBWien—Akademie der Wissenschaften zu Wien, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte
SCIA—Studii şi Cercetări de Istoria Artei (Seria artă plastică), Bucureşti
SK—Seminarium Kondakovianum
SlEERev—Slavonic and East European Review
ST—Studi e Testi
StB—Studi Bizantini
StBN—Studi Bizantini e Neoellenici
StM—Studi Medievali

TAPS—Transactions of the American Philosophical Society
ThLz—Theologische Literaturzeitung
ThStKr—Theologische Studien und Kritiken
TheolR—Theologische Revue
TU—Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Leipzig, 1882–1952
TürkArkDerg—Türk Arkeoloji Dergisi

WByzSt—Wiener Byzantinische Studien
WJbKg—Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte
WJK—Wiener Jahrbuch für Kunstwissenschaft

ZAW—Zeitschrift für alttestamentliche Wissenschaft
ZBildK—Zeitschrift für Bildende Kunst
ZChrAK—Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst
ZChrK—Zeitschrift für christliche Kunst
ZDPV—Zeitschrift des Deutschen Palästina-Vereins
ZKircheng—Zeitschrift für Kirchengeschichte
ZKunstg—Zeitschrift für Kunstgeschichte
ZKunstw—Zeitschrift für Kunstwissenschaft
ZNW—Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft
ZSlPh—Zeitschrift für slavische Philologie
ZThKirche—Zeitschrift für Theologie und Kirche

II

АИЗ—Археологические известия и заметки
АВМЕ—'Αρχεῖον τῶν Βυζαντιῶν Μνημείων τῆς 'Ελλάδος
ΑρχΔελτ—'Αρχαιολογικὸν Δελτίον
ΑρχΕφ—'Αρχαιολογικὴ 'Εφῆμερίς
АС—Археологический съезд

БългПр—Български преглед

ВВ—Византийский временник
ВестнОДРИ—Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее
ВРест—Вопросы реставрации

ГАИМК—Гос. Академия истории материальной культуры
ГДА—Годишник на Духовната академия св. Климент Охридски
ГНМ—Годишник на Народния музей, София
ГодСУ—Годишник на Софийския университет
ГодСУБф—Годишник на Софийския университет, Богословски факултет
ГСАН—Гласник Српске Академије наука
ГСНД—Гласник Скопског научног друштва
ГСПЦ—Гласник Српске православне цркве

ΔΧΑΕ—Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς 'Αρχαιολογικῆς 'Εταιρείας

ЕЕВΣ—'Επετηρὶς τῆς 'Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
ЕЕКΣ—'Επετηρὶς τῆς 'Εταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν
ЕжИИИ—Ежегодник Института истории искусств Академии наук СССР

ЖМНП—Журнал Министерства народного просвещения

ЗАФ—Зборник Архитектонског факултета Београдског универзитета
ЗбНМ—Зборник Народног музеја, Београд
ЗЗСК—Зборник заштите споменика културе
ЗЛУ—Зборник за ликовне уметности
ЗОРСА—Записки Отделения русской и славянской археологии имп. Русского археологического общества
ЗРВИ—Зборник радова Византолошког института
ЗФФ—Зборник Филозофског факултета Београдског универзитета

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИАК—Известия имп. Археологической комиссии
ИБАИ—Известия на Българския Археологически институт
ИзвКИАИ—Известия Кавказского Историко-археологического института в Тифлисе
ИИИИ—Известия на Института за изобразителни изкуства, София
ИРАИК—Известия Русского Археологического института в Константинополе
ИРИ—История русского искусства, изд. АН СССР, I 1953, II 1954, III 1955

КН—Културно наследство
КСИИМК—Краткие сообщения Института истории материальной культуры
ΚυπρΣπ—Κυπριακαὶ Σπουδαί
КХ—Κρητικὰ Χρονικά

МАК—Материалы по археологии Кавказа
ΜακΧρ—Μακεδονικὰ Χρονικά
МАО—Московское Археологическое общество

ΝέοςΕλλ—Νέος Ἑλληνομνήμων
НовгИС—Новгородский исторический сборник

ПАЕ—Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
ПКЈИФ—Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор
ΠρακτΑΑ—Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν

РАНИОН—Российская Ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук

СА—Советская археология
САН—Српска Академија наука
Саопштења РЗЗСК—Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе, Београд
СбНОЛД—Сборник Новгородского общества любителей древности
СбХИФО—Сборник Харьковского Историко-филологического общества
СГ—Старые годы
СКМ—Старине Косова и Метохије, Приштина
СообщАН АрмССР—Сообщения Академии наук Армянской ССР
СообщАН ГССР—Сообщения Академии наук Грузинской ССР
СпБАН—Списание на Българската академия на науките

ТОДРЛ—Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР, Ленинград

III

Айналов. Византийская живопись XIV столетия–*Д. В. Айналов.* Византийская живопись XIV столетия. Петроград 1917 (= Записки Классического отделения Русского археологического общества, IX)

Айналов. Эллинистические основы–*Д. В. Айналов.* Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области истории ранневизантийского искусства. С.-Петербург 1900 (= Записки имп. Русского археологического общества. Труды Отделения археологии древне-классической, византийской и западноевропейской, V)

Ainalov. Geschichte der russischen Kunst–*D. Ainalov.* Geschichte der russischen Kunst, I. Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit. Berlin–Leipzig 1932

Alpatov. Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik–*M. Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik.–M. Alpatov, N. Brunov. Geschichte der altrussischen Kunst. Augsburg 1932

Амиранашвили. Грузинская миниатюра–*Ш. Амиранашвили.* Грузинская миниатюра. Москва 1966

Амиранашвили. История грузинского искусства–*Ш. Я. Амиранашвили.* История грузинского искусства, I. Москва 1950

Амиранашвили. История грузинской монументальной живописи–*Ш. Я. Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, I. Тбилиси 1957

Ammann–A. Ammann. La pittura sacra bizantina. Roma 1957

Амфилохий–архим. Амфилохий. О миниатюрах и украшениях в греческих рукописях. Москва 1870

Антонова, Мнева. Каталог древнерусской живописи–*В. И. Антонова, Н. Е. Мнева.* Каталог древнерусской живописи [в Государственной Третьяковской галерее], I. Москва 1963

Банк. Византийское искусство в СССР–*А. В. Банк.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Ленинград–Москва 1967

Beckwith. Art of Constantinople–*J. Beckwith.* The Art of Constantinople. London 1961

Beissel. Vaticanische Miniaturen–*A. Beissel.* Vaticanische Miniaturen. Freiburg im Breisgau 1893

Bertaux. L'art dans l'Italie Méridionale–*E. Bertaux.* L'art dans l'Italie Méridionale, I. Paris 1904

Bettini. Pittura bizantina–*S. Bettini.* La pittura bizantina, I. Firenze 1938; II. I mosaici, 1–2. Firenze 1939

Bordier–H. Bordier. Description des peintures et autres ornaments contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1883

Bréhier. L'art byzantin–*L. Bréhier.* L'art byzantin. Paris 1924

Brockhaus–H. Brockhaus. Die Kunst in den Athos-Klöstern, 2. Aufl. Leipzig 1924

Buberl–P. Buberl. Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen, Wien 1917 (= Denk Wien, LX 2)

Buberl, Gerstinger–P. Buberl, H. Gerstinger. Die byzantinischen Handschriften, II. Die Handschriften des X–XVIII. Jahrhunderts. Leipzig 1938 (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften und Inkunabulen der Nationalbibliothek in Wien, IV. Die byzantinischen Handschriften)

Buchthal, Kurz–H. Buchthal, O. Kurz. A Hand-List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts. London 1942

Byron, Rice. The Birth of Western Painting–*R. Byron, D. Talbot Rice.* The Birth of Western Painting. London 1930

Byzance et la France médievale–Bibliothèque Nationale. Byzance et la France médievale. Manuscrits à peinture du IIe au XVIe siècle. Paris 1958

Clausse–G. Clausse. Basiliques et mosaïques chrétiennes, I–II. Paris 1893

Dalton–O. M. Dalton. Byzantine Art and Archaeology. Oxford 1911

Dalton. East Christian Art–*O. M. Dalton.* East Christian Art. A Survey of the Monuments. Oxford 1925

Delatte–A. Delatte. Les manuscrits à miniatures et à ornements des bibliothèques d'Athènes. Liège–Paris 1926 (= Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, XXXIV)

Demus. Die Entstehung des Paläologenstils–*O. Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei.–Berichte zum XI. internationalen Byzantinischen Kongress. München 1958

Demus. Mosaics of Norman Sicily–*O. Demus.* The Mosaics of Norman Sicily. London 1950

Diehl–Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin, 2e éd., I–II. Paris 1925–1926

Diehl. L'art byzantin dans l'Italie Méridionale–*Ch. Diehl.* L'art byzantin dans l'Italie Méridionale. Paris 1894

Diehl, Le Tourneau, Saladin. Salonique–*Ch. Diehl, M. Le Tourneau, H. Saladin.* Les monuments chrétiens de Salonique. Paris 1918

Diez, Demus. Byzantine Mosaics in Greece–*E. Diez, O. Demus.* Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni. Cambridge (Mass.) 1931

Djurić. Icônes de Yougoslavie–*V. J. Djurić.* Icônes de Yougoslavie. Texte et catalogue. Belgrade 1961

Dölger. Athos–*F. Dölger.* Mönchsland Athos. München 1943

Дурново. Краткая история древнеармянской живописи–*Л. А. Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван 1957

Ebersolt–J. Ebersolt. La miniature byzantine. Paris–Bruxelles 1926

Felicetti-Liebenfels–W. Felicetti-Liebenfels. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten–Lausanne 1956

Friend–A. M. Friend. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts.–ArtSt, V 1927

Frühe Ikonen–*K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić.* Frühe Ikonen. Wien–München 1965

Galassi. Roma o Bisanzio–*G. Galassi.* Roma o Bisanzio, I–II. Roma 1930–1953

Garrison–E. B. Garrison. Italian Romanesque Panel Painting. Florence 1949

Gengaro, Leoni, Villa. Codici dell'Ambrosiana–*M. L. Gengaro, F. Leoni, G. Villa.* Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana, ebraici e greci. Milano [1959]

Gerstinger–H. Gerstinger. Die griechische Buchmalerei. Wien 1926

Glück–H. Glück. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin 1923 (= Die Kunst des Ostens, VIII)

Grabar. Iconoclasme–*A. Grabar.* L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique. Paris 1957

Grabar. La peinture byzantine–*A. Grabar.* La peinture byzantine. Genève 1953

Grabar. La peinture en Bulgarie–*A. Grabar.* La peinture religieuse en Bulgarie. Paris 1928

Grabar. L'empereur dans l'art byzantin–*A. Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936

Grabar. Martyrium–*A. Grabar.* Martyrium. Recherches sur la culte des reliques et l'art chrétien antique, I–II. Paris 1943–1946

Grabar. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale–*A. Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale. Paris 1939

Гранстрем. Каталог греческих рукописей–*Е. Э. Гранстрем.* Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ, 1–5.—ВВ, XVI, XVIII, XIX, XXIII, XXIV 1959–1971

Hamann-MacLean, Hallensleben. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien–*R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen 1963

Hatch. Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem–*W. H. P. Hatch.* Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem. Cambridge (Mass.) 1931

Jacopi–G. Jacopi. Le miniature dei codici di Patmo.–Clara Rodos, VI–VII (1932–1933), ed. di Istituto storico-archeologico di Rodi

Jerphanion–G. de Jerphanion. Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce. Paris 1925–1942 [Texte: I 1 1925, I 2 1932, II

1 1936, II 2 1942; Planches: 1 1925 (pl. 1–69), 2 1928 (pl. 70–144), 3 1934 (pl. 145–208)]

Kitzinger. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm–*E. Kitzinger*. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm.–Berichte zum XI. internationalen Byzantinischen Kongress. München 1958

Kömstedt. Vormittelalterliche Malerei–*R. Kömstedt*. Vormittelalterliche Malerei. Augsburg 1929

Кондаков–*Н. Кондаков*. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса 1876

Кондаков. Афон–*Н. Кондаков*. Памятники христианского искусства на Афоне. С.-Петербург 1902

Кондаков. Иконография Богоматери–*Н. П. Кондаков*. Иконография Богоматери, I–II. С.-Петербург–Петроград 1914–1915

Кондаков. Македония–*Н. П. Кондаков*. Македония. Археологическое путешествие. С.-Петербург 1909

Кондаков. Синай–*Н. Кондаков*. Путешествие на Синай в 1881 году. Из путевых впечатлений. Древности Синайского монастыря. Одесса 1882

Кондаков. Сирия–*Н. П. Кондаков*. Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. С.-Петербург 1904

L'art byzantin, art européen–L'art byzantin, art européen. La 9eme exposition du Conseil de l'Europe. Catalogue. Athènes 1964

Лазарев. Живопись XI–XII веков в Македонии–*В. Н. Лазарев*. Живопись XI–XII веков в Македонии. Belgrade–Ochride 1961 (= XII^e Congrès international des études byzantines. Ochride 1961. Rapports, V)

Лихачев. Историческое значение итало-греческой иконописи–*Н. П. Лихачев*. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображение Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев. С.-Петербург 1911

Лихачев. Материалы для истории русского иконописания–*Н. П. Лихачев*. Материалы для истории русского иконописания. Атлас, I–II. С.-Петербург 1906

Мавродинов. Старобългарската живопис–*Н. Мавродинов*. Старобългарската живопис. София 1946

Mango. Mosaics of St Sophia–*C. Mango*. Materials for the Study of the Mosaics of St Sophia at Istanbul. Washington 1962 (= Dumbarton Oaks Studies, VIII)

Martin–*J. R. Martin*. The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton 1954

Millet. Athos–*G. Millet*. Monuments de l'Athos, I. Les peintures. Paris 1927

Millet. Iconographie de l'Evangile–*G. Millet*. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris 1916 (2^e éd. Paris 1960).

Millet. L'art byzantin–*G. Millet*. L'art byzantin.–Histoire de l'art... Publiée sous la direction de A. Michel, I 1. Paris 1915

Millet. Mistra–*G. Millet*. Monuments byzantins de Mistra. Paris 1910

Millet. La peinture en Yougoslavie–*G. Millet*. La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro), présenté par A. Frolow, I–III. Paris 1954–1962

Millet, Talbot Rice. Byzantine Painting at Trebizond–*G. Millet, D. Talbot Rice*. Byzantine Painting at Trebizond. London 1936

Monumenta Sinaitica–*V. N. Beneševič*. Monumenta Sinaitica archaeologica et palaeographica, I. Petropoli 1925 / *В. Н. Бенешевич*. Памятники Синая археологические и палеографические, I. Ленинград 1925

Morey–*Ch. R. Morey*. Notes on East Christian Miniatures.–ArtB, XI 1929 1

Muñoz. L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata–*A. Muñoz*. L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Roma 1906

Muñoz. I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma–*A. Muñoz*. I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma. Firenze 1906

Муратов. История древнерусской живописи–*П. Муратов*. Русская живопись до середины XVII века.–В кн.: Игорь Грабарь. История русского искусства, VI. Москва [1914]

Muratoff. La peinture byzantin–*P. Muratoff*. La peinture byzantin. Paris 1928

Некрасов. Древнерусское изобразительное искусство–*А. И. Некрасов*. Древнерусское изобразительное искусство. Москва 1937

Okunev. Monumenta artis serbicae–*N. Okunev*. Monumenta artis serbicae, I–IV. Zagreb–Prague 1928–1932

Omont–*H. Omont*. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris 1929

Pächt. Byzantine Illumination–*O. Pächt*. Byzantine Illumination. Oxford 1952

Peirce, Tyler–*H. Peirce, R. Tyler*. L'art byzantin, I–II. Paris 1932–1934

Peirce, Tyler. Byzantine Art–*H. Peirce, R. Tyler*. Byzantine Art. London 1926

Πελεκανίδης. Καστορία–*Σ. Πελεκανίδης*. Καστορία, I. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Θεσσαλονίκη 1953

Petković. La peinture serbe–*V. R. Petković*. La peinture serbe du Moyen Age, I–II. Beograd 1930–1934

Петров. Альбом музея Киевской духовной академии–*Н. И. Петров*. Альбом достопримечательностей церковно-археологического музея при Киевской духовной академии, I. Коллекция синайских и афонских икон преосвященного Порфирия Успенского. Киев 1912

Покровский. Евангелие в памятниках иконографии–*Н. В. Покровский*. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. С.-Петербург 1892 (= Труды VIII археологического съезда в Москве, 1890 г., I)

Покрышкин—*П. П. Покрышкин*. Православная церковная архитектура XII–XVIII стол. в нынешнем Сербском королевстве. С.-Петербург 1906

Radojčić. Icônes de Serbie et de Macédoine–*S. Radojčić*. Icônes de Serbie et de Macédoine. Beograd 1961

Schweinfurth. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter–*Ph. Schweinfurth*. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter. Haag 1930

Шмерлинг. Образцы грузинских рукописей–*Р. Шмерлинг*. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Тбилиси 1940

Шмит. Искусство древней Руси–Украины–*Ф. И. Шмит*. Искусство древней Руси–Украины. Харьков 1919

Sotiriou. Icones du Mont Sinaï–*G.* et *M. Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I–II. Athènes 1956

Strzygowski. Altai–Iran und Völkerwanderung–*J. Strzygowski*. Altai–Iran und Völkerwanderung. Leipzig 1917

Strzygowski. Ursprung der christlichen Kirchenkunst–*J. Strzygowski*. Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Leipzig 1920

Swoboda–*K. M. Swoboda*. In den Jahren 1950 bis 1961 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren ostchristlichen Kunst.–Kunstgeschichtliche Anzeigen, NF, 5 1961–1962

Сычев. Искусство средневековой Руси–*Н. П. Сычев*. Искусство средневековой Руси. Ленинград 1929 (= История искусства всех времен и народов, 4)

Talbot Rice. Arte di Bisanzio–*D. Talbot Rice, M. Hirmer*. Arte di Bisanzio. Firenze 1959

Tikkanen. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei–*J. J. Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei. Helsingfors 1933

Tikkanen. Die Psalterillustration–*J. J. Tikkanen*. Die Psalterillustration im Mittelalter, I. Die Psalterillustration in der Kunstgeschichte. Helsingfors 1895

Toesca–*P. Toesca*. Storia dell'arte italiana, I. Il Medioevo. Torino 1927

Толмачевская. Фрески древней Грузии–*Н. И. Толмачевская*. Фрески древней Грузии. Тифлис 1931

Толстой, Кондаков. Русские древности в памятниках искусства–*И. Толстой, Н. Кондаков*. Русские древности в памятниках искусства, IV. Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева. С.-Петербург 1891; VI. Памятники Владимира, Новгорода и Пскова. С.-Петербург 1899

van Berchem, Clouzot–*M. van Berchem, E. Clouzot*. Mosaïques chrétiennes du IV^e au X^e siècle. Genève 1924

van Marle–*R. van Marle*. The Development of the Italian Schools of Painting. The Hague, I 1923, II 1924, V 1925

van Marle. La peinture romaine–*R. van Marle*. La peinture romaine au Moyen Age, son développement du VI^e jusqu'à la fin du XIII^e siècle. Strasbourg 1921

Venturi–*A. Venturi*. Storia dell'arte italiana. Milano, I 1901, II 1902, III 1904, V 1907

Volbach. Frühchristliche Kunst–*W. F. Volbach, M. Hirmer*. Frühchristliche Kunst. Die Kunst der Spätantike in West- und Ostrom. München 1958

Walters Art Gallery. Exhibition 1947–The Walters Art Gallery. Early Christian and Byzantine Art. Exhibition. [Catalogue]. Baltimore 1947

Weitzmann–*K. Weitzmann*. Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin 1935

Wilpert–*J. Wilpert*. Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert, 1. Aufl., I–IV. Freiburg im Breisgau 1916

Wulff–*O. Wulff*. Altchristliche und byzantinische Kunst, I.–II. Berlin–Neubabelsberg 1914

Wulff. Bibliographisch-kritischer Nachtrag–*O. Wulff*. Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu altchristliche und byzantinische Kunst. Potsdam 1936

Wulff. Latmos–Königliche Museen zu Berlin. Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899, hrsg. von Th. Wiegand, III 1: Th. Wiegand unter Mitwirkung von K. Boese, H. Delehaye, H. Knackfuss, F. Krischen, K. Lyncker, W. von Marées, O. Wulff. Berlin 1913

Wulff, Alpatoff–*O. Wulff, M. Alpatoff*. Denkmäler der Ikonenmalerei. Hellerau bei Dresden 1925

ПРИМЕЧАНИЯ

I ОСНОВЫ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА

1 О византийской истории, экономике и культуре см.: *Ф. Успенский.* Очерки по истории византийской образованности. С.-Петербург 1891; *K. Krumbacher.* Geschichte der byzantinischen Literatur, 2. Aufl. München 1897; *K. Holl.* Die kirchliche Bedeutung Konstantinopels im Mittelalter.–ZThKirche, XI 1901, 83–96; *А. П. Лебедев.* Очерки внутренней истории византийско-восточной церкви в IX, X и XI веках, изд. 2. Москва 1902; *Его же.* Исторические очерки состояния византийско-восточной церкви от конца XI-го до половины XV-го века, изд. 2. Москва 1902; *K. Neumann.* Byzantinische Kultur und Renaissancekultur. Berlin 1903; *D. C. Hesseling.* Essai sur la civilisation byzantine. Paris 1907; *B. Adams.* Das Gesetz der Zivilisation und des Verfalles. Wien–Leipzig 1907; *A. Heisenberg.* Die Grundlagen der byzantinischen Kultur.–NJbKlassAlt, XXIII 1909, 196–208; *Ф. И. Успенский.* История Византийской империи, I–III. С.-Петербург–Ленинград–Москва–Ленинград 1913–1948; Собрание сочинений В. С. Соловьева, VII. СПб. [1914], 285–325 (статья «Византизм и Россия»); *N. Turchi.* La civiltà bizantina. Torino 1915; *L. Brentano.* Die byzantinische Volkswirtschaft.–Schmollers Jahrbuch, 41 1917 2, 7–52 (569–614); *К. Н. Успенский.* Очерки по истории Византии, 1. Москва [1917]; *П. В. Безобразов.* Очерки византийской культуры. Петроград 1919; *K. Roth.* Geschichte des byzantinischen Reiches. Berlin–Leipzig 1919; *Id.* Sozial- und Kulturgeschichte des byzantinischen Reiches. Berlin–Leipzig 1919; *Ch. Diehl.* Byzance. Grandeur et décadance. Paris 1919 (новое изд.: Paris 1961); *A. Heisenberg.* Staat und Gesellschaft des byzantinischen Reiches.–Staat und Gesellschaft der Griechen und Römer bis zum Ausgang des Mittelalters, 2. Aufl. Leipzig–Berlin 1923 (= Die Kultur der Gegenwart, hrsg. von P. Hinneberg, Teil II, Abt. IV/1), 364–414; *Ch. Diehl.* Histoire de l'Empire byzantin, 7 ed. Paris 1924; *Id.* Figures byzantines, I–II. Paris 1925–1927; *N. Baynes.* The Byzantine Empire. London 1925; *Id.* Byzantine Civilisation.–History, X 1926, 289–299; *E. Stein.* Geschichte des spätrömischen Reiches, I. Wien 1928 (франц. изд.: Bruges 1959); *R. Byron.* The Byzantine Achievement. London 1929; *G. Ostrogorsky.* Die wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungsgrundlagen des byzantinischen Reiches.–Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 22 1929, 129–143; *G. Zoras.* Le corporazioni bizantine. Roma 1931; *A. Vasiliev.* On the Question of Byzantine Feudalism.–Byzantion, VIII 1933, 584–604; *S. Runciman.* Byzantine Civilization. London 1933 (ит. изд.: Firenze 1960); *Е. Липшиц.* Из мыслей Маркса о Византии.–Проблемы истории материальной культуры, 1933 3–4, 51–61; *N. Jorga.* Histoire de la vie byzantine, I–III. Bucarest 1934; *G. Mickwitz.* Die Kartellfunktionen der Zünfte und ihre Bedeutung bei der Entstehung des Zunftwesens. Helsinki 1936; *G. Ostrogorsky.* Die byzantinische Staatenhierarchie.–SK, VIII 1936, 41–61; *J. Hussey.* Church and Learning in the Byzantine Empire. 867–1185. London 1937 (новое изд.: New York 1963); *G. Bratianu.* Etudes byzantines d'histoire économique et sociale.–Byzantion, XIV 1939, 497–511; *М. В. Левченко.* История Византии. Краткий очерк. Москва–Ленинград 1940; *Ch. Diehl.* Les grands problèmes de l'histoire byzantine. Paris 1943; *L. Bréhier.* Le mond byzantin, 1–3. Paris 1947–1950; Byzantium. An Introduction to East Roman Civilisation. Ed. by N. H. Baynes and H. St. L. B. Moss. Oxford 1948 (новое изд.: Oxford 1961); *E. Stein.* Histoire du Bas-Empire, II. De la disparition de l'Empire d'Occident à la mort de Justinien (476–565). Paris–Bruxelles–Amsterdam 1949; *A. A. Vasiliev.* History of the Byzantine Empire. 324–1453. Madison 1952; *J. Lindsay.* Byzantium into Europe. London 1952; *F. Dölger.* Byzanz und die europäische Staatenwelt. Ettal 1953; *G. Ostrogorski.* Pour l'histoire de la féodalité byzantine. Bruxelles 1954; *Id.* History of the Byzantine State. Oxford 1956; *Id.* Quelques problèmes d'histoire de la paysannerie byzantine. Bruxelles 1956; *J. Hussey.* The Byzantine World. London 1957; *H. Hunger.* Byzantinische Geisteswelt von Konstantin dem Grossen bis zum Fall Konstantinopels. Baden-Baden 1958; *H. Haussig.* Kulturgeschichte von Byzanz. Stuttgart 1959; *H. Beck.* Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich. München 1959; *G. Seidler.* Soziale Ideen in Byzanz. Berlin 1960; *G. Every.* The Byzantine Patriarchate. 2 ed. London 1962; *R. Jenkins.* Byzantium and Byzantinism. Cincinnati 1963; *Ph. Sherrard.* Constantinople. Iconography of a Sacred City. London 1965 (нем. изд.: Olten–Lausanne 1963); *H. Beck.* Konstantinopel. Zur Sozialgeschichte einer frühmittelalterlichen Hauptstadt.–BZ, 58 1965 1, 11–45; *H. Hunger.* Reich der neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur. Graz–Wien–Köln 1965.

2 Уже Э. Берто (*E. Bertaux.* La part de Byzance dans l'art byzantin.–JS, 1911, 164–175, 304–314) указал на своеобразие понятия «византийское искусство», противопоставленного им, не совсем правильно, монастырскому искусству. Как мы увидим в дальнейшем, на христианском Востоке не существовало специфически монастырского искусства, поскольку монастыри включали в себя как представителей высших классов, так и простой народ. Гораздо точнее формулирует проблему Л. Брейе (*L. Bréhier.* Une nouvelle théorie de l'histoire de l'art byzantin.–JS, 1914, 26–37, 105–114), разграничивающий народное и аристократическое искусство. Необходимость отмежевания Византии от Востока неоднократно подчеркивал в своих работах Г. Милле (*G. Millet.* Byzance et non l'Orient.–RA, XI 1908 1, 171–189; *Id.* L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1915; *Id.* Iconographie de l'Evangile. Paris 1916. См. также: *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 14–16; *W. Worringer.* Griechentum und Gotik. München 1928, 49, 50, 70). Попытку Ф. И. Шмита (*Ф. И. Шмит.* Что такое византийское искусство?–Европейский вестник, 1912 октябрь, 221–255) противопоставить светское искусство религиозному следует признать неудачной, так как она исходит от тематических признаков и лишена глубокого внутреннего обоснования.

3 Этот народный язык всякий раз усиливается, как только ослабевает мощь центрального аппарата византийской власти. Его экспансия была особенно активной в VIII и XIII веках.

4 На этой точке зрения стоит Ш. Диль в своем «Manuel d'art byzantin» (I–II. Paris 1925–1926).

5 Хотя Й. Стржиговский был одним из первых, кто указал на всю важность своеобразной социологической предпосылки, которая лежала в основе Византии (Hof und Kirche), тем не менее почти все его работы обнаруживают явную недооценку роли и значения византийского, в строгом смысле этого слова, стиля, почти всегда растворяющегося у него в понятии восточнохристианского искусства. Пользуясь столь излюбленным им методом чисто внешних, механических сопоставлений, Й. Стржиговский даже в церкви св. Софии–этой квинтэссенции византийского мировоззрения–видит не более как армянский храм. В большинстве своих исследований Й. Стржиговский ошибочно трактует Константинополь как творчески совершенно бесплодный художественный центр, хищнически поглощавший извне приходящие влияния. См. особенно: *Strzygowski.* Altai-Iran und Völkerwanderung, 223–233; *Id.* Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 37, 41–42.

6 См.: *L. Bréhier.* Les populations rurales à IXe s.–Byzantion, I 1924, 189–190; *G. Ostrogorsky.* Die wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungsgrundlagen des byzantinischen Reiches, 134 ff.; *Id.* Die Perioden der byzantinischen Geschichte.–HZ, 1941, 245 ff.

7 Крайне показателен ответ, который придворные чиновники дали в 968 году послу Оттона I Лиутпранду, когда Оттон угрожал Византии репрессиями: «С помощью находящегося в наших руках золота мы подымем против вас все народы мира; мы разобьем вас, как глиняный горшок, который уже нельзя будет склеить, после того как его разобьют».

8 Ярким идеологом этой аристократии был Ни-

кита Хониат. См.: *Ф. Успенский*. Византийский писатель Никита Акоминат из Хон. С.-Петербург 1874, 73–78, 80.

9 *Georgius Pachimeres*. De Michaele et Andronico Palaeologis, I. Bonnae 1835 (в серии CSHB), 281.

10 *Nicetas Choniata*. Historia. Bonnae 1835 (в серии CSHB), 737, ср. 270–271.

11 См.: *O. Treitinger*. Die oströmische Kaiser- und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfischen Zeremoniell. Jena 1938; *F. A. Morisi*. Ricerche sull'ideologia imperiale a Bisanzio. – Acme, XVI 1963, 119–181. Об изображениях василевса в византийском искусстве см.: *Σ. Λάμπρος*. Λεύκωμα βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων. Ἀθῆναι 1930; *A. Grabar*. L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936.

12 *Д. Беляев*. Byzantina. Очерки, материалы и заметки по византийским древностям, II. Ежедневные и воскресные приемы византийских царей и праздничные выходы их в храм св. Софии в IX–X в. С.-Петербург 1899, 129.

13 Второе письмо к нему папы Григория I об иконах (*Mansi*, XII 1901, 975 D).

14 Особенно характерны слова Исаака Ангела: «Царям все позволительно делать, – говорит он, – ибо на земле нет никакого различия во власти между богом и царем; царям все позволительно делать и можно безраздельно употреблять божие наряду со своим, так как и самое царское достоинство они получили от бога и между богом и ними нет расхождения» (*Nicetas Choniata*. Historia, 583, var.).

15 Ср.: *Г. Вернадский*. Византийские учения о власти царя и патриарха. – Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова. Прага 1926, 143–154; *Г. Острогорский*. Отношение церкви и государства в Византии. – SK, IV 1931, 122 и сл.

16 *C. E. Zachariae a Lingenthal*. Collectio librorum juris graeco-romani ineditorum. Lipsiae 1852, 62.

17 См.: *В. Барвинок*. Никифор Влеммид и его сочинения. Киев 1911, 232–299.

18 *Nicephorus Blemmida*. De regis officiis, XII. – PG, 142, col. 648 C, 674 B.

19 *Joannes Cinnamus*. Epitome rerum ab Joanne et Alexio Comnenis gestarum. Bonnae 1839 (в серии CSHB), 251.

20 См.: *B. Adams*. Das Gesetz der Zivilisation und des Verfalles. Wien–Leipzig 1907, 129. Й. Стржиговский правильно замечает: «Bezeichnend sind die Baulegenden, die den Auftraggeber eifersüchtig über den Künstler wachend zeigen, ja, ihn diesen vernichten lassen, um eine Wiederholung des Bauwerkes zu verhindern» (*Strzygowski*. Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 41).

21 В этом плане характерен рассказ, приводимый Антонием Новгородским (Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году. – Православный палестинский сборник, XVII 3 1899, 7): «И толе же утвердив и на степени написав образ Спасов велик мусиею; и у правыя руки не написал палца, а весь написав, рекл писец зря на нь: «Господи, како еси жив был, тако же тя есмь написал». И глас от образа глаголя: «А когда Мя еси видел?» И тогда писец онемев и умре. И тои перъст не писан, но скован сребрян и позлащен». Ср.: Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, hrsg. von J. P. Richter. Wien 1897, 60.

22 Интересно отметить, что с ростом централизации государственной власти литургия константинопольской церкви постепенно вытеснила все остальные до того существовавшие литургии.

23 Последнее требование предъявлялось и к церковному пению. Так, например, кардинал Питра отмечает, что со времени развития церковного песнопения, излагавшего догматы стихотворным размером, если и не прекращаются критические суждения среди отдельных голов, то исчезает, во всяком случае, почва для распространения ересей. Массы усваивают догматы во время богослужения, ухо привыкает к учению, от которого не следовало уклоняться в сторону. См.: *Б. А. Панченко*. Студийский монастырь. – ИРАИК, XIV [2] 1909, 145/213.

24 MGH, Epist. II, 1, 195, письмо к Серену Массильскому (IX, 208).

25 *Gregorii Nysseni* Orationes. – PG, col. 737 D. Энкомион в честь великомученика Феодора.

26 *Nicephorus, constantinopolitanus patriarcha*. Antirreticus III adversus Constantinum Copronymum. – PG, 100, col. 380 D.

27 *Joannes Damascenus*. De sacris imaginibus adversus Constantinum Cabalinum, cap. 10. – PG, 95, col. 325 C.

28 *Symeon Thessalonicensis, archiepiscopus*. Dialogus contra omnes haereses, cap. 23. – PG, 155, col. 113 D.

29 *Constantinus Porphyrogenitus*. De ceremoniis aulae byzantinae, I. Bonnae 1829 (в серии CSHB), 570 (II, 15, 1).

30 *Nicetas Choniata*. Historia, 158.

31 *P. Friedländer*. Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Leipzig–Berlin 1912, 293.

32 Antapodosis, VI, 5 (MGH, III, 338). Этот отрывок перепечатан: Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, hrsg. von J. P. Richter, 303–304.

33 Это прекрасно учитывал Н. П. Кондаков, когда он писал: «Хотя художественные факты принадлежат к разряду невесомых, но не будет излишним заметить, что св. София сделала для роли Византийской империи больше, чем многие ее войны, и не одни послы Владимира, созерцая величественную и роскошную церковь, мнили себя быть на небесах» (*Н. П. Кондаков*. Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса 1887, 41).

34 *Ch. Diehl*. Etudes byzantines. Paris 1905, 12.

35 *Nicetas Choniata*. Historia, 859 (это место перепечатано: Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, hrsg. von F. W. Unger. Wien 1878, 317). Презрение к варварам красной нитью проходит через всю историю византийской культуры.

36 *K. Krumbacher*. Die griechische Literatur des Mittelalters. Leipzig–Berlin 1924, 354.

37 *Nicetas Choniata*. Historia, 205 C.

38 *K. Weitzmann*. Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton 1951 (= Studies in Manuscript Illumination, 4); *Id*. The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography. – DOP, 14 1960, 43–68; *R. Bianchi Bandinelli*. Archeologia e cultura. Milano–Napoli 1961, 360–444 (глава «Continuità ellenistica nella pittura di et medio e tardoromana»); *E. Kitzinger*. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art. – DOP, 17 1963, 95–115; *A. Frolow*. Climat et principaux aspects de l'art byzantin. – ByzSl, XXVI 1965 1, 43–45; *K. Weitzmann*. The Classical in Byzantine Art as a Mode of Individual Expression. – Byzantine Art – an European Art. Lectures. Athens 1966, 151–177.

39 См.: *O. Dalton*. East Christian Art. Oxford 1925, 47.

40 Никто лучше Й. Стржиговского не показал, в какой мере богатой и разнообразной была художественная жизнь народов христианского Востока.

41 *Bréhier*. L'art byzantin, 178–180.

II ВИЗАНТИЙСКАЯ ЭСТЕТИКА

1 О восточном христианстве и его философских и церковных учениях см.: *W. Gass*. Gennadius und Pletho. Aristotelismus und Platonismus in der griechischen Kirche. Breslau 1844; *Id*. Die Mystik des Nikolaus Cabasilas vom Leben in Christi. Greifswald 1849; *Id*. Symbolik der griechischen Kirche. Berlin 1872; *K. Schwarzlose*. Der Bilderstreit. Gotha 1890; *Ф. Успенский*. Очерки по истории византийской образованности. С.-Петербург 1891; *K. Holl*. Enthusiasmus und Bussgewalt beim griechischen Mönchtum. Leipzig 1898; *Id*. Über das griechische Mönchtum. – PrJb, 1898, 407–424; *A. Harnack*. Lehrbuch der Dogmengeschichte, II. 4. Aufl. Tübingen 1909; *Id*. Der Geist der morgenländischen Kirche im Unterschied von der abendländischen. – SBBerl, V–VII 1913, 157–183; *St. Schiewitz*. Das morgenländische Mönchtum, I–III. Mainz–Mödling bei Wien 1904–1938; *B. Schmidt*. Das geistige Gebet. Halle 1916; *H. Ball*. Byzantinisches Christentum. München–Leipzig 1923; *M. Scheler*. Über östliches und westliches Christentum. Leipzig 1923; *N. V. Arseniew*. Ostkirche und Mystik. München 1925; *Id*. Die Kirche des Morgenlandes. Berlin–Leipzig 1926; *M. Jugie*. Theologia dogmatica christianorum orientalium, I–V. Paris 1926–1935; *А. Ранович*. Первоисточники по истории раннего христианства. Материалы и документы. Москва 1933; *Н. Е. Андреев*. Инок Зиновий Отенский об иконопочитании и иконописании. – SK, VIII 1936, 259–278; *M. Tarchnišvili*. Die byzantinische Liturgie als Verwirklichung der Einheit und Gemeinschaft im Dogma. Würzburg 1939 (= Das östliche Christentum, 10); *А. Ранович*. Очерки истории раннехристианской церкви. Москва 1941; *B. Tatakis*. La philosophie byzantine. Paris 1949; *P. Peeters*. Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine. Brussels 1950; *V. Lossky*. The Mystical Theology of the Eastern Church. London 1957; *G. Ladner*. The Philosophical Anthropology of Saint Gregory of Nyssa. – DOP, 12 1958, 59–94; *L. Ouspensky*. Essai sur la théologie de l'icone dans l'église orthodoxe, I. Paris 1960; *A. Festugière*. Les moines d'Orient, I–IV. Paris 1960–1964; *N. Zernov*. Eastern Christendom: A Study of the Origin and Development of the Eastern Orthodox Church. London 1961; *D. Savramis*. Zur Soziologie des byzantinischen Mönchtums. Leiden–Köln 1962; *J. Meyendorff*. The Orthodox Church. Its Past and Its Role in the World Today. New York 1963.

2 *Athanasius Alexandrinus*. Oratio de incarnatione Verbi. – PG, 25, col. 54 B. Ср.: *N. V. Arseniew*. Ostkirche und Mystik, 7.

3 *Id*. Epistolae heortasticae. – PG, 26, col. 1411 D (epist. XI).

4 Ibid., col. 1388 A (epist. VI).

5 *Ephraemus Syrus*. Carmina Nisibena. Leipzig 1866 (carm. XLVII).

6 См.: *Σ. Γ. Παπαμιχαήλ*. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς, ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης. Πετρούπολις—Ἀλεξάνδρεια 1911. См. подробную рецензию И. Соколова на это издание: ЖМНП, 1913 апрель, 378–393, май, 159–186, июнь, 409–429 и июль, 114–139. Ср. также: *J. Meyendorff*. Grégoire Palamas. Défense des saints hésychastes. Introduction, texte critique, traduction et notes. Louvain 1959.

7 Еще в 1461 году неподалеку от Новгорода проживал столпник Савва.

8 *H. Ball*. Byzantinisches Christentum, 52.

9 *A. Harnack*. Der Geist der morgenländischen Kirche im Unterschied von der abendländischen, 162 ff.

10 *W. Gass*. Symbolik der griechischen Kirche, 399.

11 Περὶ ἀρετῆς καὶ ἀσκήσεως, ἐκδ. τοῦ Ἰωαννίτου... Χατζῆ Νίκου. Ἐν Λειψία τῆς Σαξονίας 1874, 134–135.

12 *Nicephorus Blemmida*. Epistola universalior et ad multos. – PG, 142, col. 608 C.

13 Ibid.

14 Serm. Magnae Catech. – Nova PP. Bibliotheca, IX. Romae 1888, 1.

15 *A. Harnack*. Lehrbuch der Dogmengeschichte, II, 444–447. Ср.: *С. Епифанович*. Преподобный Максим Исповедник и византийское богословие. Киев 1915.

16 *Συμεὼν Θεσσαλονίκης*. Περὶ τοῦ ναοῦ καὶ ἐξήγησις εἰς τὴν λειτουργίαν (перепечатано: *I. Goar*. Εὐχολόγιον, sive Rituale graecorum, ed. 2. Venetiis 1730, 179). Ср.: La Ἐξήγησις di San Germano a la versione latina di Anastasio Bibliotecario. – Roma e

l'Oriente, II 1911, 144–156, 219–228, 286–296, 346–354; *Н. Ф. Красносельцев.* Сведения о некоторых литургических рукописях Ватиканской библиотеки. Казань 1885, 323–375. Сочинение это было очень популярно, и мы имеем его позднейшую греческую переделку. См.: *Н. Ф. Красносельцев.* О древних литургических толкованиях.–Летопись Историко-филологического общества при имп. Новороссийском университете, 4. Византийское отделение, 2. Одесса 1894, 119–213.

17 *W. Gass.* Die Mystik des Nikolaus Cabasilas, 49.

18 Ср.: *K. Schwarzlose.* Der Bilderstreit, 237: «Die Eigenart dieser morgenländischen Frömmigkeit besteht gerade darin, dass sie das Erhabene und Göttliche sinnlich wahrnehmen will; mit ihren Augen wollen die Griechen es sehen, dass sie erlöst sind. «Wir wollen Jesum gerne sehen». Diese Worte, welche einst in Jerusalem Hellenen an Philippus richteten, sind in gewisser Hinsicht für die griechische Frömmigkeit typisch geworden».

19 Весьма характерно, что Павел Силенциарий описывает церковь св. Софии при ночном освещении. См.: *P. Friedländer.* Johannes von Gasa und Paulus Silentiarius, 250.

20 *Procopius Gaesariensus.* De aedificiis, I, 1.–[Opera]. Bonnae 1838 (в серии CSHB), 179С.

21 Цит.: *Ch. Diehl.* Manuel d'art byzantin, 9.

22 См. вступительные слова псевдо-Дионисия Ареопагита к главе III «Церковной иерархии», III §5: «Когда... песнословие... настроит наши душевные расположения сообразно с тем, что вслед за этим будет священнодействуемо... и единогласным священным хоровождением установит единомыслие и в отношении к Богу и в отношении к нам самим..., тогда то, что... представлялось в духовном священнословии..., раскрывается посредством многочисленнейших и яснейших образов...» (*Дионисия Ареопагита* книга О церковной иерархии.–В кн.: Писания св. отцев и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения, I. С.-Петербург 1855). Никифор Влеммид говорит, что не следует возглашать песнопение громко и часто менять мелодии, «потому что лучше и приличнее для подвизающихся всем своим существом возвышаться к богу без всякого наслаждения, в одной чистоте духа» (*Nicephorus Blemmydas.* Curriculum vitae et carmina, ed. A. Heisenberg. Lipsiae 1896, 98).

23 Николай Кавасила отмечает, что изображения в храме усиливали воздействие литургии на души верующих (*Nicolaus Cabasila.* De divino altaris sacrificio.–PG, 150, col. 376А).

24 К. Холль проводит тонкую параллель между византийским богослужением и античной драмой (*K. Holl.* Die Entstehung der Bilderwand in der griechischen Kirche.–ARw, IX 1906, 365–384).

25 *Mansi,* XII 1901, 1061 С.

26 *Joannes Damascenus.* Orationes pro sacris imaginibus.–PG, 94, col. 1261В (orat. I), 1341А (orat. III), 1360 (orat. III).

27 *Theodorus Studita.* Refutatio poem. iconomach.–PG, 99, col. 468С.

28 *Dionisius Areopagita.* De ecclesiastica hierarchia, I, 2.–PG, 3, col. 373В.

29 Ср.: *A. Harnack.* Lehrbuch der Dogmengeschichte, 485: «Bilder sind die Ideen der Dinge».

30 *Joannes Damascenus.* Orationes pro sacris imaginibus, col. 1340С (orat. III). Ср.: *W. Gass.* Symbolik der griechischen Kirche, 324; *H. Menges.* Die Bilderlehre des hl. Johannes von Damaskus. Münster 1938.

31 Нетрудно заметить, что это учение теснейшим образом связано с неоплатонизмом и в частности с учением Плотина об искусстве. См.: *E. Panofsky.* Idea. Leipzig 1924, 11–16; *A. Grabar.* Plotine et les origines de l'esthétique médiévale.–CahArch, I 1945, 15–34; *P. Michelis.* Neo-Platonic Philosophy and Byzantine Art.–Journal of Aesthetics and Art Criticism, 11 1952, 21–45; *E. Ivanka.* Plato Christianus. Übernahme und Umgestaltung des Platonismus durch die Väter. Einsiedeln 1964; *C. Zintzen.* Die Wertung von Mystik und Magie in der neuplatonischen Philosophie.–RhM, CVIII 1965, 71–100. Ни у одного византийского писателя мы не находим связного и логического изложения теории искусства, так как чисто теологические моменты постоянно вклиниваются во все их рассуждения, отклоняя последние в сторону схоластической полемики о сущности почитания икон. В силу этого вопрос о взаимоотношении между художественным образом и идеей нередко искусственно затушевывается (особенно у Феодора Студита). Однако на основе отрывочных замечаний у отдельных писателей (больше всех дает Иоанн Дамаскин) можно все же восстановить, хотя бы в основных чертах, общую картину византийской эстетики, в которой учение о прототипе–идее–занимает центральное место. См.: *Joannes Damascenus.* Orationes pro sacris imaginibus, col. 1337, 1340, 1341 sq. (orat. III). Ср.: *G. Ladner.* Der Bilderstreit und die Kunst-Lehren der byzantinischen und abendländischen Theologie.–ZKirchg, L 1931 1–2, 2–12.

32 *Платон.* Законы, II, 656 Д–Е.–Платон. Творения, VIII. Законы. Петербург 1923, 56.

33 *Joannes Damascenus.* Orationes pro sacris imaginibus, col. 1368 A–D (orat. III). Здесь приводится ряд древних авторитетов о необходимости строго держаться архетипа. Ср.: *G. Ostrogorskij.* Les décisions du «Stoglav» concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 393–410.

34 В книге Х. Берстля (*H. Berstl.* Das Raumproblem in der altchristlichen Malerei. Bonn–Leipzig 1920), к сожалению, совершенно не затрагивается вопрос о художественно-философской сущности золотого фона, в силу чего последний получает крайне поверхностную интерпретацию. Ср. ряд тонких замечаний: *W. Worringer.* Griechentum und Gotik. München 1928, 29; *J. Bodonyi.* Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő-antik művészetben. [= Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition].–ArchÉrt, XLVI (1932–1933) 1934, 5–36. Ср. рец. Э. Гомбриха: KrB, V (1932–1933), 65–76.

35 Об «обратной перспективе» См.: *O. Wulff.* Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht.–Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet. Leipzig 1907; *W. de Grüneisen.* La perspective. Esquisse de son évolution des origines jusqu'à la Renaissance.–MélRome, XXXI 1911, 393–434; [*П. А. Флоренский.* Обратная перспектива.–Ученые записки Тартусского Государственного университета, 198. (Σημειωτική. Труды по знаковым системам, III). Тарту 1967, 381–416 (статья написана в 1922 году)]; *А. Бакушинский.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства.–Искусство, 1923, 213–261. Ср.: *E. Panofsky.* Die Perspektive als «symbolische Form».–Vorträge der Bibliothek Warburg. 1924–1925. Leipzig 1927, 273, 274, 277; *J. Baldassare.* La rappresentazione dello spazio nella pittura cristiana primitiva. Bari 1959.

36 *Nicolai Methonensis* Refutatio institut. theol. Procli Platonici. Primum edidit annetationemque subiecit J. Th. Vömel. Frankfurt 1825, 199; *V. Dräseke.* Nikolaus von Methone.–BZ, I 1892, 454. Ср. также: *Joannes Damascenus.* Orationes pro sacris imaginibus, col. 1348А (orat. III): «Не сделался Бог ангелом, но сделался Бог естественным и истинным человеком».

37 *Г. Острогорский.* Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества.–SK, I 1927, 35–48.

38 *K. Holl.* Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bildverehrung.–Philotesia für P. Kleinert zum LXX. Geburtstag. Berlin 1907, 51–66; *E. Kitzinger.* The Cult of Images in the Age before Iconoclasm.–DOP, 8 1954, 94, 117–118; *W. F. Volbach.* Zur Ikonographie des Styliten Symeon des Jüngeren.–Tortulae. Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten. Rom–Freiburg–Wien 1966, 293–299.

39 *E. Panofsky.* Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung.–MhKunstw, 1921–1922, 200 (см. также в итал. переводе его книги: Il significato nelle arti visive. Torino 1962, 82); *J. von Schlosser.* Vom Wesen und Wert byzantinischer Kunst.–MittIÖG, L 1936, 247. Ср.: *D. Talbot Rice.* The Aesthetic Basis of Byzantine Art.–The Link, II 1939 2, 1–6.

40 *Joannes Damascenus.* Orationes pro sacris imaginibus, col. 1344В (orat. III).

41 *Joannes Euchaitarum.* Versus iambici.–PG, 120, col. 1174В (LXI, 1555–1558).

42 См.: *J. von Schlosser.* Vom Wesen und Wert byzantinischer Kunst, 243–244.

43 *Е. Н. Трубецкой.* Умозрение в красках. Москва 1916, 19. Ср.: *W. Worringer.* Griechentum und Gotik, 70. Иоанн Лествичник говорит, что тот, кто предается чистой молитве, «уподобляется в глубине своего сердца неподвижной колонне» (*H. Ball.* Byzantinisches Christentum, 54).

44 Для общих вопросов византийской эстетики см.: *A. Protitsch.* Ikonographie und byzantinische Kunst, 3. Aufl. Sofia 1943; *Ph. Schweinfurth.* Die byzantinische Form. Ihr Wesen und ihre Wirkung, 2. Aufl. Mainz 1954; *P. Michelis.* An Aesthetic Approach to Byzantine Art. London 1955; *G. Duthuit.* Le musée imaginable, II. Paris 1956; *Id.* Le feu des signes. Genève 1962; *G. Mathew.* Byzantine Aesthetics. London 1963; *W. Sas-Zaloziecky.* Die byzantinische Kunst. München 1963; *A. Grabar.* Byzance. L'art byzantin du Moyen Age (du VIII^e au XV^e siècle). Paris 1963, 49–71; *P. Michelis.* Comments on Gervase Mathew's «Byzantine Aesthetics».–BJAesth, IV 1964, 253–262; *Id.* Réflexions sur l'estétique de l'art byzantin.–Filosofia, XV 1964, 804–817. Большинство этих авторов (как, например, А. Протич, П. Михелис, С. Пелеканидис) подходит к византийскому искусству неисторически, произвольно перенося на него категории европейского искусства (например, барокко и даже, как это делает А. Протич, рококо). Такая модернизация византийской живописи, восходящая к формалистическим схемам Х. Вельфлина, совершенно не оправдана и противоречит всему ходу исторического развития. Хороший обзор византийских первоисточников содержит последнее издание книги Й. Шлоссера, умело дополненное О. Курцом. См.: *J. Schlosser-Magnino.* La letteratura artistica. Firenze–Wien 1956, 15–25.

III ПОЗДНЕАНТИЧНОЕ ИСКУССТВО И ИСТОКИ ХРИСТИАНСКОГО СПИРИТУАЛИЗМА

1 *G. Anrich.* Das antike Mysterienwesen in seinem Einfluß auf das Christentum. Göttingen 1894, 37.

2 См. фундаментальные исследования: *R. Reitzenstein.* Die hellenistischen Mysterienreligionen, 3. Aufl. Leipzig 1927; *Id.* Das iranische Erlösungsmysterium. Bonn 1921.

3 Ennead. I, 6, 8. См.: *E. Panofsky.* Idea. Leipzig–Berlin 1924, 11–16.

4 *L. Curtius.* Die antike Kunst, 1. Berlin–Neubabelsberg 1913, 4 (= Handbuch für Kunstwissenschaft, hrsg. von F. Burger, [1]).

5 *Th. Birt.* Laienurtheil über bildende Kunst bei den Alten. Marburg 1902, 23.

6 *G. Rodtenwaldt.* Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike. Berlin 1919.

7 См., например: *J. Strzygowski.* Orient oder Rom.

ПРИМЕЧАНИЯ

Stichprobe: Die Porphyrgruppen von S. Marco in Venedig. – Beiträge zur alten Geschichte, hrsg. von Lehmann, II 1902, 105–124; *H. Brunn, P. Arndt.* Griechische und römische Porträts, hrsg. von F. Bruckmann, Taf. 891–898; Texte, 90. München 1913, 1–7 (пояснения М. Майера); *G. Galassi.* Dall'antico Egitto ai bassi tempi. – L'Arte, XVIII 1915, 286–295, 321–342.

8 См. блестящую характеристику позднеантичного портрета у А. Ригля: *A. Riegl.* Zur spätrömischen Porträtskulptur. – Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, 1. Wien 1901, 69–71, 108–112. См. также: *G. Kaschnitz-Weinberg.* Spätrömische Porträts. – Die Antike, II 1926, 36–60; *R. Delbrueck.* Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches. Berlin 1933; *H. P. L'Orange.* Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts. Oslo 1933; *G. Gastelfranco.* L'arte della moneta nel tardo Impero. – CrA, 1937 febbraio, 11 ss.; *J. Kollwitz.* Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit. Berlin 1941; *C. Weickert.* Der Beginn der Spätantike. – ArchAnz, 63–64 1948–1949, 260–266; *G. Egger.* Zur Analyse des spätantiken Porträts. – JbKSWien, LI 1955, 9 ff.; *K. Wessel.* Il ritratto imperiale dalla metà del V secolo all'età giustiniana. – CorsiRav, 1961 I, 351–368; *G. Egger.* Spätantikes Bildnis und frühbyzantinische Ikone. – JÖBG, X–XII 1962–1963, 121—136. Для живописи см.: *J. de Wit.* Spätrömische Bildnismalerei. Berlin 1938.

9 Тонкие параллели между новейшим европейским и позднеантичным искусством проводят: *W. Suida.* Analoge Erscheinungen. – Belvedere, I 1922 2, 85–87; *G. Rodenwaldt.* Griechische Porträts aus dem Ausgang der Antike, 27; *R. Kautzsch.* Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike. – Belvedere, IX–X 1926, 1–14; *G. Kaschnitz-Weinberg.* Spätrömische Porträts, 50. Ср.: *R. Bianchi Bandinelli.* Organicità e astrazione. Milano 1956, 59 ss., 88 ss., 104 ss.

10 См.: *G. Rodenwaldt.* Eine spätantike Kunstströmung in Rom. – RömMitt, XXXVI–XXXVII 1921–1922, 58 ff.; *A. Schober.* Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst. – ÖJh, XXVI 1930 1, 9–52; *G. Rodenwaldt.* Zur Begrenzung und Gliederung der Spätantike. – ArchAnz., 59–60 1944–1945, 81–87. В применении к позднеантичной художественной культуре правильнее говорить не о «провинциальном», а о народном искусстве. Ср.: *R. Bianchi Bandinelli.* Archeologia e cultura. Milano–Napoli 1961, 231–233 (в главе «La crisi artistica del Mondo antico»), 410–413 (в главе «Continuità ellenistica»).

11 См.: *H. Jordan.* Gibt es eine alt«christliche» Kunst? – Geschichtliche Studien A. Hauck zum 70. Geburtstag dargebracht von Freunden, Schülern, Fachgenossen. Leipzig 1916, 310–325; *M. Dvořák.* Die Entstehung der christlichen Kunst. – WJbKg, 1923, 1–13; *F. Saxl.* Frühes Christentum und spätes Heidentum in künstlerischen Ausdrucksformen. – Ibid., 63–121; *J. Sauer.* Wesen und Wollen der christlichen Kunst. Rektoratsrede. Freiburg im Br. 1926; *F. Gerke.* Ideengeschichte der ältesten christlichen Kunst. – ZKircheng, 59 1940, 1–102; *M. Laurent.* L'art chrétien des origines à Justinien. Bruxelles 1956; *D. Talbot Rice.* The Beginnings of Christian Art. London 1957; *F. van der Meer, Chr. Mohrmann.* Atlas de l'antiquité chrétienne. Paris–Bruxelles 1960; *A. Dempf.* Geistesgeschichte der altchristlichen Kultur. Stuttgart 1964; *A. Grabar.* Le premier art chrétien (200–395). Paris 1966. Ср.: *W. Neuss.* Die Kunst der alten Christen. Augsburg 1926; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 1–2.

12 *L. von Sybel.* Christliche Antike, I–II. Marburg 1906–1909; *Id.* Das Werden christlicher Kunst. – Rep Kunstw, 1916, 118–129; *Id.* Frühchristliche Kunst. München 1920.

13 *M. Dvořák.* Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München 1924, 3–40 («Katakombenmalereien. Die Anfänge der christlichen Kunst»).

14 См. капитальные исследования Й. Стржиговского: Orient oder Rom? Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901; Hellas in des Orients Umarmung. München 1902 (= Beilage zur Allgemeinen Zeitung Nr. 40 und 41 vom 18. und 19. Februar 1912, 1–12); Kleinasien. Ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903; Der Dom zu Aachen. Leipzig 1904; Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst. Leipzig 1905; Mschatta, II. – JbPrKs, XXV 1904, 225–373; Amida. Heidelberg 1910; Die bildende Kunst des Ostens. Leipzig 1916; Altai-Iran und Völkerwanderung. Leipzig 1917; Die Baukunst der Armenier und Europa, I–II. Wien 1918; Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Leipzig 1920; Kunstgeschichte und byzantinische Studien. – Byzantion, I 1924, 535 ff.; Byzanz und die ostchristliche Kunst. – Belvedere, XI 1927, 161–165. Тезис Й. Стржиговского о беспредметности христианского искусства Востока первых четырех веков нашей эры не следует понимать буквально. Конечно, на Востоке существовало в это время и свое изобразительное искусство, но оно находилось, как это доказывают росписи синагоги в Дура Европос (244–245), на весьма примитивном уровне развития, не выдерживая никакого сравнения с антропоморфическим искусством Рима и крупных эллинистических центров. Количественно беспредметное искусство преобладало на Востоке над изобразительным. Это, однако, совсем не исключает интенсивного иконографического творчества, достигшего особого расцвета на сиро-палестинской почве. Тезис Й. Стржиговского о преобладании на Востоке неизобразительного искусства находит себе, в частности, подтверждение во фрагментах скульптурной и живописной декорации ряда церквей в ал-Хира (Ирак, в 50 милях к югу от Вавилона). Господствующий здесь декоративный мотив-кресты. См.: *D. Talbot Rice.* The Oxford Excavations at Hira 1931. – Antiquity, 1932 September, 276–291.

15 См. особенно: Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 88–132. Ср.: *Glück,* 1–12.

16 *Nilus.* Ep. 4, 61. – PG, 79, col. 577.

17 Й. Стржиговский упрощает проблему, когда связывает иконоборчество только с Востоком. Иконоборчество является слишком сложным понятием, чтобы его можно было выводить из одного источника. Фактически оно развивается параллельно на Западе и на Востоке, но восходит при этом к различным корням. Вообще для Й. Стржиговского типично отрицание независимого параллельного развития. Там, где он находит два более или менее сходных явления, он неизменно выводит одно из другого. Отсюда столь излюбленная им теория влияний. Недооценивая творческие возможности поздней античности, создавшей в неоплатонизме вполне оригинальное мировоззрение, Й. Стржиговский все внешние формы выражения последнего трактует не как следствие имманентного развития, а как результат внешних влияний. В силу этого от него часто ускользает ряд весьма существенных оттенков, которые нередко служат единственной верной основой для истории стиля в широком смысле этого слова.

18 *K. Holl.* Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung. – SBBerl, 1916, 828.

19 *Mansi,* II, 11.

20 PG, 20, col. 1545–1549.

21 После появления статьи К. Лемана (*K. Lehmann.* Sta Costanza. – ArtB, XXXVII 1955 3, 193–196; 4, 291) многое говорит за то, что Санта Костанца была первоначально языческим мавзолеем и что часть ее мозаик относится еще к языческим временам (от старых мозаик свода сохранилось не более одной четверти общей площади). Если гипотеза К. Лемана подтвердится, то мозаики Санта Костанца, несмотря на их реставрацию, приобретают особый интерес, поскольку они служат лишним свидетельством терпимого отношения христиан к античным декоративным мотивам. Последние были настолько привычными, что их даже не сочли нужным убрать при превращении мавзолея в христианский храм. См.: *Bettini.* Pittura bizantina, II^1, 9–10; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 51–53, Abb. 32, 34, 35; *H. Stern.* Les mosaïques de l'église de Sainte-Constance à Rome. – DOP, 12 1958, 160–218; *A. Fruta.* Il complesso monumentale di Sant' Agnese e di Santa Costanza. Città del Vaticano 1960.

22 Й. Вильперт и К. Чеккелли (*Wilpert,* I, 497–503; *C. Cecchelli.* I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore. Torino 1956, 69) считают, что Торрити совершенно точно скопировал старую мозаику. Это предположение абсолютно неприемлемо, так как невозможно допустить, что в апсиде V века находилась композиция Коронование Марии. Ср.: *M. Alpatoff.* Die Entstehung des Mosaiks von Jakobus Torriti in Santa Maria Maggiore in Rom. – JbKw, 1924 1, 1–19.

23 И в данном случае Й. Вильперт (*Wilpert,* I, 184–199) думает, что Торрити точно скопировал старую мозаику, но эту свою точку зрения он ничем не обосновывает. Нет сомнения, что Торрити добавил фигуры стоящих святых. Голова Христа, заключенная в отдельный, вмонтированный в мозаику ящичек, если и является старым фрагментом, то все же не может быть рассматриваема как часть первоначальной композиции. Более вероятно, что эта голова добавлена позднее, на что указывает ее развитый тип (Г. Хоогверф относит ее к 440–461 годам). Первоначальная композиция IV века должна была состоять из одного креста с ландшафтом. См.: *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 47; *G. Hoogewerff.* Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani. – RendPontAcc, XXVII 1952, 297 ss.; *C. Cecchelli.* A proposito del mosaico dell'apside lateranense. – Miscellanea Biblioteca Hertziana. München 1961, 13–18.

24 *E. Weigand.* Der Kalenderfries von Hagios Georgios in Thessalonike. Datierung, ideen- und kunstgeschichtliche Stellung. – BZ, XXXIX 1939 1, 116–145 (с указанием всей более старой литературы); *Grabar.* Martyrium, 111–112; *'A. 'Ορλάνδος.* 'Εργασίαι ἀναστηλώσεως καὶ στερεώσεως μνημείων. – ΠΑΕ, 1952 (1955), 649–656; *H. Torp.* Quelques remarques sur les mosaïques de l'église Saint-Georges à Thessalonique. – Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. 'Αθῆναι 1955, 489–498; *E. Dyggve.* Recherches sur le palais impérial de Thessalonique. – Studia orientalia I. Pedersen dicata. København 1953, 59–70; *Ammann,* 21–23; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 68–69, Abb. 122–127; *A. Grabar, M. Chatzidakis.* Greece. Byzantine Mosaics. New York 1960, pl. I, II; *Hj. Torp.* Mosaikkene i St. Georg-rotunden i Thessaloniki. Et hovedverk i tidlig-byzantinsk kunst. Oslo 1963; *R. F. Hoddinott.* Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. London 1963, 108–123. После археологических обследований здания и расчистки мозаик в 1952 году можно считать установленным, что мозаики купола церкви св. Георгия в Салониках одновременны с ее переделкой из мавзолея Галерия в дворцовую капеллу Феодосия Великого. Тем самым мозаики датируются концом IV века. Датировка Э. Вейганда (начало VI века) отпадает. Кроме остатков изображения стоящего Христа в зеркале купола сохранились незначительные фрагменты неизвестных фигур, находившихся при триумфе божества, четырех парящих ангелов и феникса, которые расположены вокруг центрального кольца.

К V веку относятся также мозаические фрагменты в церкви Ахиеропоитес в Салониках (исключительно орнаментальные мотивы-гирлянды, цветы, корзины, птицы, рыбы, лучистые кресты). Все эти мозаики отличаются тонким исполнением и замечательной красотой колорита. См. о них: *Bettini.* Pittura bizantina, II^1, 35–37; *Kitzinger.* Bizantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 23; *A. Gra-*

bar, M. Chatzidakis. Greece. Byzantine Mosaics, pl. III; *G. Matthiae.* La cultura figurativa di Salonicco nei secoli V e VI.–RivAC, XXXVIII 1962, 163–213; *S. Pelekanidis.* Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco. Ravenna 1963 (= Collana di Quaderni di antichità Ravennati, 2).

25 *Strzygowski.* Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 101–103, 116–118. Ср.: *K. Kampffmeyer.* Die Landschaft in der altchristlichen Katakombenmalerei. Greifswald 1933 (критические замечания Э. Вейганда: BZ, XXXIV 1934 2, 460–461).

26 См.: *H. Koch.* Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen. Göttingen 1917; *C. Clerc.* Les théories relatives au culte des images du II siècle après J.C. Paris 1915; *W. Elliger.* Die Stellung der alten Christen zu den Bildern in der ersten vier Jahrhunderten. Leipzig 1930 (= Studien über christliche Denkmäler, XX); *Id.* Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst. Leipzig 1934 (= ibid., XXIII); *S. Der Nersessian.* Une apologie des images du septième siècle.–Byzantion, XVII 1944–1945, 58–87; *N. Baynes.* The Icons before Iconoclasm.–HThR, XLIV 1951, 93 ff.; *G. Ladner.* The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine.–DOP, 7 1953, 1–35; *E. Kitzinger.* The Cult of Images in the Age before Iconoclasm.–Ibid., 8 1954, 83–150; *J. Papajohn.* Philosophical and Metaphisical Basis of Icon Veneration in the Eastern Orthodox Church.–The Greek Orthodox Theological Review, 1956 III, 83–89; *J. Kollwitz.* Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung.–Glaube und Forschung, XV 1957, 57–76; *H. V. Campenhausen.* Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche.–Ibid., 77–108; *F. Gerke.* Ikonen der Johann-Georg-Sammlung. Zur Frage der vorikonoklastischen Ikonen.–Kunstchronik, 1958 9, 300–301; *Г. А. Кошеленко.* Из истории становления эстетических воззрений раннего христианства.–Вестник древней истории, 1964 3, 38–53.

27 См.: *A. von Harnack.* Lehrbuch der Dogmengeschichte, II, 284: «... erschreckend ist es, wie wenig in der kirchlichen Literatur des 4. Jahrh. und der Folgezeit an das christliche Volk gedacht hat. Die Theologen hatten stets nur den Klerus, die Beamten und die gute Gesellschaft im Auge. Das Volk musste einfach an den Glauben glauben».

28 Объективную критику этого направления в науке дают П. Лемерль и Д. Талбот Райс. См.: *P. Lemerle.* L'archéologie paléochrétienne in Italie. Milan et Castelseprio, «Orient ou Rome».–Byzantion, XXII 1952, 205–206; *D. Talbot Rice.* Rome or the East. ByzSl, XIII 1952–1953 2, 312–319. Ср.: *C. Cecchelli.* Le varie teorie sulle origini dell'arte bizantina, I. Oriente o Roma? II. Oriente o Bisanzio?–CorsiRav, 1957, 51–55.

29 См.: *G. Bovini.* Il mosaico paleocristiano dalle origini alla metà del V secolo.–CorsiRav, 1957, 31–33.

30 *A. Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin. Paris 1936. Ср.: *A. Alföldi.* Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe.–RömMitt, XLIX 1934, 1–118; *Id.* Insignien und Tracht der römischen Kaiser.–Ibid., L 1935, 1–171.

31 *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 189 et suiv.

32 Г. Хоогверфф отнес мозаику Traditio legis к VII или VIII веку (*G. Hoogewerff.* Il mosaico absidale di San Giovanni in Laterano ed altri mosaici romani.–RendPontAcc, XXVII 1952, 332). Г. Де Франкович (*G. De Frankovich.* I mosaici del bema della chiesa della Dormizione di Nicea.–Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi. Roma 1956, 22) правильно отметил несостоятельность столь поздней датировки. Ср.: *W. Schumacher.* Eine römische Apsiskomposition.–RQ, LIV 1959, 137–202.

33 См.: *W. Köhler.* Das Apsismosaik von Sta Pudenziana in Rom als Stildokument.–Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst. Festschrift für J. Ficker. Leipzig 1931, 167–179; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 14; *A. Petrignani.* La basilica di Santa Pudenziana a Roma. Città del Vaticano 1934; *G. Matthiae.* Il mosaico romano di S. Pudenziana.–BA, 1938, 418–425; *Grabar.* Martyrium, 202–206; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 70, Abb. 130; *B. Vanmaele.* L'église Pudentienne de Roma (Santa Pudenziana). Averbode 1965.

34 *A. Calderini, G. Chierici, C. Cecchelli.* La basilica di San Lorenzo Maggiore in Milano. Milano 1951 (рец. А. Грабара: CahArch, IX 1957, 346–348); *A. Grabar, C. Nordenfalk.* Le Haut Moyen Age. Genève 1957, 26. Мозаики атриума возникли не позже конца IV века. А. Грабар предлагает видеть в сюжете Вознесение Илии изображение Христа на колеснице.

35 Й. Стржиговский (Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 14) усматривает здесь иранские влияния, что представляется мне малоубедительным. См.: *G. Stuhlfauth.* Das Baptisterium S. Giovanni in Fonte zu Neapel und seine Mosaiken.–R. Seeberg Festschrift, II. Leipzig 1929, 181–212; *A. Bijvanck.* Het Mozaick in de Doopkerk bij de Kathedral te Napels.–MNIR, I 1930, 45–64; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 43; *G. Bovini.* I mosaici del Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli.–CorsiRav, 1959 1, 5–26; *I. L. Maier.* Le baptistère de Naple et ses mosaïques. Fribourg 1964; *A. Medea.* La pittura bizantina nell'Italia Meridionale nel medioevo (V–XIII secolo).–Atti del Convegno internazionale sul tema: L'Oriento cristiano nella storia della civiltà. Roma 1964, 723–724. Доводы Г. Штульфаута в пользу более поздней датировки неаполитанских мозаик неубедительны. Наиболее вероятным временем исполнения мозаик является, как правильно отметил А. Биванк, последняя треть IV либо начало V века. Ныне, после того как установлено время возникновения мозаик в ротонде св. Георгия в Салониках (около 400), необходимо уточнить и датировки многочисленных италийских мозаик, включая памятники Неаполя.

36 См.: *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 325–327.

37 Ср.: *M. Dvořák.* Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 30, 35–36.

38 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 46–47, 567, 578–580.

39 Лучший обзор античного книжного искусства и александрийской миниатюры дает Х. Герстингер (*Gerstinger,* 9 ff., с богатой библиографией). Ср.: *S. J. Gasiorowski.* Malarstwo minjaturowe grecko-rzymskie. Krakow 1928; *A. W. Bijvanck.* Spätantike Buchmalerei.–ArchAnz, 48 1933, 373–382; *C. Nordenfalk.* Der Kalender vom Jahre 354 und die lateinische Buchmalerei des IV. Jahrhunderts. Göteborg 1936; *Id.* Die spätantiken Kanontafeln, I–II. Göteborg 1938 (рец. М. Виллара: CahArch, I 1945, 113–123); *E. Bethe.* Buch und Bild im Altertum. Leipzig 1945; *K. Weitzmann.* Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton 1947; *C. Nordenfalk.* The Beginning of Book-Decoration.–Beiträge für G. Swarzenski. Berlin–Chicago 1951, 9–20; *H. Stern.* Le Calendrier de 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations. Paris 1953; *R. Bianchi Bandinelli.* Archeologia e cultura, 328–342 («Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana»), 365–384 («Continuità ellenistica»); *A. Grabar, C. Nordenfalk.* Le Haut Moyen Age, 89 et suiv.; *K. Weitzmann.* Ancient Book Illumination. Cambridge (Mass.) 1959. Несмотря на солидную аргументацию К. Вейцмана, с которым согласен Р. Бьянки Бандинелли, я все же полагаю, что существовали также свитки со сплошным фризом иллюстраций. Впрочем, эту возможность не исключает и сам К. Вейцман. См.: *K. Weitzmann.* Illustrations in Roll and Codex, 129.

40 *K. Weitzmann.* Observations on the Cotton Genesis Fragments.–Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 112–131; *G. Bonner.* The Cotton Genesis.–BMQ, XXVI 1962, 22–25.

41 Классификация александрийских рукописей была впервые четко проведена Д. В. Айналовым (Эллинистические основы, 7 и сл.: см. также: *Wulff,* 280–291; *Morey,* 5–103, последний слишком расширяет группу александрийских рукописей). Связывать прототипы Парижской Псалтири и Венского Диоскорида с Малой Азией, как это пытался делать Й. Стржиговский [*A. Bauer, J. Strzygowski.* Eine alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W. Goleniščev. Wien 1905 (= DenkWien, LI), 182 ff.], нет оснований: обе рукописи теснейшим образом примыкают к александрийской группе. Ср.: *M. Bonicatti.* In margine ai problemi della cultura figurativa di Alessandria nella tarda antichità.–Commentari, X 1959, 75–98.

42 *J. Breasted.* Peintures d'époque romaine dans le desert de Syrie.–Syria, III 1922, 177 et suiv.; *Id.* Oriental Forerunners of Byzantine Painting. Chicago 1924; *F. Cumont.* Fouilles de Doura-Europos (1922–1923). Texte et atlas. Paris 1926. Строго фронтальное положение фигур отчасти предвосхищает стиль византийской монументальной живописи, лишний раз свидетельствуя, сколь многим была последняя обязана Востоку.

43 *C. Hopkins, P. Baur.* The Excavations at Dura-Europos. Preliminary Report of the Fifth Season of Work. October 1931–March 1932. New Haven 1934, 238–288; *D. Talbot Rice.* Byzantine Art. Oxford 1935, 91; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 10; *M. Rostovtzeff.* Dura-Europos and Its Art. Oxford 1938, 130–134 (с указанием более старой литературы). Росписи украшают стены дома раннего III века, приспособленного около 232 года к христианскому культу. Одна из комнат служила баптистерием. Среди дошедших до нас фресок, часть которых имеет красный фон, открыты следующие сцены: Адам и Ева, Добрый Пастырь, Исцеление расслабленного, Хождение Христа по водам, Мироносицы у гроба господня, Самаритянка у колодца, Давид и Голиаф. Стиль фресок, не обнаруживающий никаких следов западных влияний, отличается большой примитивностью (фронтальное положение фигур, плоскостная трактовка, разобщенность композиционных звеньев). Развитая иконография говорит о том, что здесь были использованы антиохийские образцы, послужившие прототипами и для римских художников. Роспись капеллы, в которой встречается одно из самых ранних изображений Христа, наглядно показывает, насколько богатой и дифференцированной была сирийская иконография уже на ранних этапах своего развития.

44 The Excavations at Dura-Europos: *H. Pearson, C. Kraeling.* Preliminary Report of the Sixth Season of Work. October 1932–March 1933. New Haven 1936, 309–396; *D. Talbot Rice.* Byzantine Art, 91–92; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 9–10; *M. Rostovtzeff.* Dura-Europos and Its Art, 110–130 (с указанием более старой литературы); *R. Comte du Mesnil du Buisson.* Les peintures de la synagogue de Doura-Europos 245–256 après J.-C. Introduction de G. Millet. Roma 1939; *H. Lietzmann.* Dura-Europos und seine Malereien.–ThLz, 65 1940, 113–117; *A. Grabar.* Les fresques de la synagogue de Doura-Europos.–CRAI, 1941, 77–90; *Id.* Le thème religieux des fresques de la synagogue de Doura.–RHR, CXXIII 1941, 143–192, CXXIV 1941, 1–35; *Id.* Images bibliques d'Apamée et fresques de la synagogue de Doura.–CahArch, V 1951, 9–14; The Excavations at Dura-Europos: Final Report, VIII, 1: *C. Kraeling.* The Synagogue. New Haven 1956; *H. Stern.* The Orpheus in the Synagogue of Dura-Europos.–JWarb, XXI 1958, 1–6; *E. Goodenough.* The Paintings of the Dura-Europos Synagogue. Method and an Application.–IEJ, VIII 1958, 69–79; *Id.* Jewish Symbols in the Greco-Roman Period, 9–11. New York 1964

(Symbolism in the Dura Synagogue); *J. Gutmann*. The Dura Frescoes.–The Reconstructionist, XXXI 1965 4, 20–25; *E. Bickermann*. Symbolism in the Dura Synagogue.–HThR, LVIII 1965, 127–151. Идущие по стенам в четыре ряда фрески, перенесенные в Национальный музей в Дамаске, изображают эпизоды из Ветхого Завета (четыре сцены из жизни Моисея, сцены из жизни Аарона, Самуила, Давида, Соломона, Иакова, Илии, Иезекииля, Исход евреев из Египта, Переход через Красное море, Агасфер с Есфирью, История ковчега). Вряд ли здесь можно усматривать стройную теологическую систему, как на этом настаивает А.Н.Грабар. Отдельные эпизоды порою мало связаны друг с другом. Их выбор, скорее, продиктован желанием заказчиков и художников осветить главные события в истории еврейского народа под мессианским углом зрения. Надписи фресок, многие из которых имеют красный фон, арамейские либо греческие. Примитивный, чисто восточный стиль росписей можно смело рассматривать как один из самых «варварских» вариантов восточнохристианского искусства: лишенные объема фигуры, расположенные в ряд либо друг над другом, исполнены в жестком линейном стиле; они даны обычно в неподвижных фронтальных позах и в совершенно произвольных масштабах, их лица однообразны и схематичны; главные персонажи сплошь и рядом повторяются в пределах одной сцены по нескольку раз («continuierende Darstellungsweise»). Этот грубый, но посвоему экспрессивный стиль, остроумно названный М.И.Ростовцевым «месопотамским», коренится в старых сирийских традициях и не имеет ничего общего с эллинизмом. Вероятно, работавшие в синагоге Дуры местные художники использовали сирийские прототипы, которые они подвергли дальнейшей схематизации. Росписи синагоги с исключительной убедительностью свидетельствуют о той крупной роли, которую арамейцы сыграли в выработке иконографии также и Ветхого Завета.

45 Это не относится к чисто эллинистическому искусству Антиохии, которое культивировалось высшими классами и представлено такими памятниками как мозаики II–V веков в Дафне. Но даже в этих мозаиках (особенно более поздних) пробивается сильная местная струя. См.: *A. Campbell*. Archaeological Notes. The Third Season of Excavations at Antioch-on-the-Orontes.–AJA, XL 1936, 1–9; *C. R. Morey*. The Mosaics of Antioch. New York 1938; Antioch-on-the-Orontes, II. The Excavations 1933–1936. Ed. by R. Stillwell. Princeton 1938; *D. Levi*. Antioch Mosaic Pavements. Princeton 1947; *I. Lavin*. The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A Study in the Development of Early Mediaeval Style.–DOP, 17 1963, 179–286.

46 См. блестящую характеристику арамейской психологии: *Dalton*. East Christian Art, 7–8.

47 *Strzygowski*. Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 137–145; *Diehl*, 55–57; *E. Mâle*. L'art religieux du XII[e] siècle en France. Paris 1922, 52–56; *G. de Jerphanion*. La rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne.–Mél USJ, VIII 1922, 331–379; *S. Gruyer*. La rôle de l'art de la Syrie et de la Mésopotamie à l'époque byzantine.–Syria, XIV 1933, 56–70; *J. Strzygowski*. L'ancien art chrétien de Syrie. Paris 1936; *H. Buchthal*. The Paintings of the Syrian Jacobites in Its Relation to Byzantine and Islamic Art.–Syria, XX 1939, 136–150; *J. Lassus*. Sanctuaires chrétiens de Syrie. Paris 1947; *G. De Francovich*. L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente.–Commentari, II 1951, 3–16, 75–92, 143–152; *S. Bettini*. Di San Marco e di altre cose.–ArtVen, VI 1952, 200–202; *G. Chalenko*. Villages antiques de la Syrie du Nord, I–III. Paris 1953–1958; *J. Leroy*. Nouveaux témoins des canons d'Eusèbe illustrés selon la tradition syriaque.–CahArch, IX 1957, 117–140; *Kitzinger*. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 33–38; *D. Talbot Rice*. Art of the Byzantine Era. New York 1963, 32–44; *G. De Francovich*. L'Egitto, la Siria e Costantinopoli. Problemi di metodo.–RivIASA, XI–XII 1963, 83–229; *J. Leroy*. Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les bibliothèques d'Europe et de l'Orient. Contribution à l'étude de l'iconographie des églises de langue syriaque. Paris 1964. Г.Де Франкович слишком расширяет рамки сирийского искусства, явно переоценивая его влияние (особенно в позднейшее время). Но, с другой стороны, еще более неверную позицию занимает С.Беттини, который вообще ставит под знак вопроса существование сирийской школы живописи. Для подобного скептицизма нет решительно никаких оснований.

48 *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 581–601.

49 *A. Baumstark*. Frühchristlich-syrische Psalterillustration in einer byzantinischen Abkürzung.–OC, V 1905, 295 ff., XII 1912, 107 ff.; *Id*. Zur byzantinischen Odenillustration.–RQ, XXI 1907, 158–175; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 556; *L. Mariès*. Le psautier à illustration marginale. Signification théologique des images.–Actes du VI[e] Congrès international d'études byzantines, II. Paris 1951, 261–272.

50 См.: *J. Leroy*. L'auteur des miniatures du manuscrit syriaque de Florence Plut. I, 56.–CRAI, 1954, 278–282; *C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi*. The Rabula Gospels. Facsimile Edition of the Syriac Manuscript (Plut. I, 56) in the Medicaen Laurentian Library. Olten–Lausanne 1959 (рец. А.Грабара: CahArch, XII 1962, 388–389); *B. Botte*. Notes sur l'Evangeliaire de Rabula.–RSR, CXXXIII–CXXXIV 1962, 13–26.

51 Наиболее вероятным местом изготовления Россанского кодекса и Синопского Евангелия является Каппадокия. См.: *J. Strzygowski*. Kleinasien, 200; *A. Bauer, J. Strzygowski*. Eine alexandrinische Weltchronik, 182; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 557; *C. R. Morey*. The Sources of Mediaeval Style.–ArtB, VII 1924 1, 37. Венский Генезис, хотя он и представляет копию более старого кодекса (Ч.Морей без достаточных оснований связывает этот прототип с александрийской школой), был, вероятно, исполнен в той же Малой Азии, на что указывает его тесное стилистическое родство с Евангелием из Россано. Экспрессионистический стиль данных рукописей выдает большое сходство с памятниками чисто сирийского происхождения, что позволяет объединять их с последними в одну большую группу. В пользу антиохийского происхождения рукописей высказались в свое время следующие исследователи: *A. Baumstark*. Bild und Liturgie in antiochenischen Evangelienbuchschmuck des 6. Jahrhunderts.–Ehrengabe deutscher Wissenschaft, dem Prinzen Johann Georg zu Sachsen zum 50. Geburtstag gewidmet. Freiburg im Br. 1920, 233–252; *H. Gerstinger*. Die Wiener Genesis, I–II. Wien 1931; *P. Buberl*. Das Problem der Wiener Genesis.–JbKSWien, X 1936, 9–58; *Id*. Die byzantinischen Handschriften, I. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis. Leipzig 1937 (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, VIII, 4), 67–128 (рец. К.Норденфалька: ZKunstg, VI 1937, 252–255). П.Буберль неопровержимо доказал, что Венский Генезис скопирован не со свитка, а с кодекса. По его мнению, это была антиохийская рукопись середины VI века, восходившая в свою очередь к греческому архетипу IV столетия. Миниатюры Венского Генезиса П.Буберль убедительно распределяет между восемью мастерами. Попытку О.Вульфа (Altchristliche und byzantinische Kunst, 299–300; Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 41) и К.Норденфалька (ZKunstg, VI 1937, 255) приписать Венский Генезис, Синопский фрагмент и Россанский кодекс константинопольской школе следует признать неудачной, так как она не только стирает границы между восточнохристианским и византийским искусством, но и приводит к неверной характеристике константинопольской живописи VI века, которая при таком освещении совершенно растворяется в семитическом искусстве Передней Азии. Ср.: *Peirce, Tyler*, I, 106–110, pl. 187–200, II, 115–116, pl. 141–143, 145–149; *A. Grabar*. Les peintures de l'Evangeliaire de Sinope. Paris 1948; *G. Guerrieri*. Il codice purpureo di Rossano Calabro. Napoli 1950; *F. Russo*. Il codice purpureo di Rossano. Roma 1952; *R. Bianchi Bandinelli*. Archeologia e cultura, 343–359 («La composizione del diluvio nella Genesi di Vienna»); *Ammann*, 55–57; *Volbach*. Frühchristliche Kunst, 89–90, Abb. 238–241; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 65–66, tav. II, III; *E. Wellesz*. The Vienna Genesis. New York 1960; *W. Loerke*. The Miniatures of the Trial in the Rossano Gospels.–ArtB, XLIII 1961 3, 171–195; *H. Filitz*. Die Wiener Genesis.–Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters. Graz–Köln 1962, 44–52; *A. Goes*. Genesis. Bilder aus der Wiener Genesis erläutert. Berlin 1964 (= Frühmittelalterliche Buchmalerei, 3).

52 *A. Muñoz*. Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense. Roma 1907, 27; *Dalton*, 451–452; *Gerstinger*, 25; *Jacopi*, fig. 29–31.

53 *A. Kohl, C. Watzinger*. Antike Synagogen in Galilaea. Leipzig 1916; *E. Sukenik*. The Ancient Synagogue of Beth Alpha. Jerusalem–London 1932; *Id*. Ancient Synagogues in Palestine and Greece. London 1934; *M. Avi-Yonah*. Mosaic Pavements in Palestine. Oxford 1934; The Excavations at Dura-Europos: *H. Pearson, C. Kraeling*. Preliminary Report of the Sixth Season of Work. October 1932–March 1933. New Haven 1936, 381; *A. M. Schneider*. The Church of the Multiplying of the Loaves and Fishes at Taghba on the Lake of Gennesaret and Its Mosaics. London 1937; *C. Kraeling*. Gerasa. City of the Decapolis. New Haven 1938; *Wulff*. Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 9–10; *M. Rostovtzeff*. Dura-Europos and Its Art. Oxford 1938, 102; *G. Fitzgerald*. A Sixth-Century Monastery at Beth-San. Philadelphia 1939; *J. W. Crowfoot*. Early Churches in Palestine. London 1941; *M. Bonfioli*. Mosaici siro-palestinesi in rapporto alle decorazioni delle moschee di Gerusalemme e Damasco.–RivAC, XXXIII 1957, 162–196; *A. Trendall*. The Shellal Mosaic, 2 ed. Canberra 1957; *M. Schapiro, M. Avi-Yonah*. Israel. Ancient Mosaics. New York 1960; *M. Avi-Yonah*. The Ancient Synagogue of Ma'on (Nirim), E. The Mosaic Pavement.–Bulletin of the Louis Rabinowitz Fund for the Exploration of Ancient Synagogues, III. Jerusalem 1960, 25–35; *M. Floriani Squarciapino*. La sinagoga di Ostia.–BA, XLVI 1961, 326–337; *H. Stern*. Pavements d'Israel: exposition de reproductions en couleurs. Paris 1963; *A. Biran*. Le attività archeologiche in Israele.–Archeologia, XII 1963, 9–14; *S. Romanin Jacur*. I mosaici pavimenti di Palestina.–Rassegna mensile di Israel, 30 1964, 214–217; *E. Kitzinger*. Israeli Mosaics of the Byzantine Period. New York 1965. Помимо довольно редких библейских сцен излюбленными мотивами для украшения мозаических полов служили шкапчик для торы, семисвечники и несущая яйцо курица с цыплятами.

54 *K. Weitzmann*. Die Illustration der Septuaginta.–MünchJb, III–IV 1952–1953, 119–120; *Id*. Zur Frage des Einflusses jüdischer Bilderquellen auf die Illustration des Alten Testamentes.–Mullus. Festschrift Th. Klauser. Münster 1964 (= JbAChr, Suppl. I), 401–415. Ср.: *H. Hempel*. Zum Problem der Anfänge der A. T. Illustration.–ZAW, LXIX 1957, 103–131; *H. Stern*. Quelques problèmes d'iconographie paléochrétienne et juive.–CahArch, XII 1962, 99–113. Для более позднего развития библейской тематики на Западе см.: *L. de Bruyne*. Arte bizantina tarda e arte paleocristiana.—Atti dello VIII congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 105–110; La Bibbia nell'alto medioevo. Spoleto 1963 (= Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, X), 341–490 (статьи М.Каджиано Де Азеведо, А.Грабара и К.Холтера).

55 *K. Weitzmann.* Die Illustration der Septuaginta, 97, 101–102.

56 Ibid., 103–104.

57 См.: *J.-B. Frey.* La question des images chez les juifs.–Biblica, XV 1934, 296 et suiv.; *J. Gutmann.* Jewish Elements in the Paris Psalter.–Marsyas, VI 1950–1953, 42–49; *Id.* The Jewish Origin of the Ashburnham Pentateuch Miniatures.–JQR, XLIV 1953–1954, 55–72; *C. Nordström.* Some Jewish Legends in Byzantine Art.–Byzantion, XXVI–XXVII (1955–1957), 487–508; *O. Pächt.* Ephraimillustration, Haggadah und Wiener Genesis.–Festschrift K. M. Swoboda zum 28. Januar 1959. Wien–Wiesbaden 1959, 213–222; *K. Nordström.* Rabbinica in frühchristlichen und byzantinischen Illustration zum 4. Buch Mose.–Figura, 1. Uppsala 1959, 24–47; *H. Rosenau.* Problems of Jewish Iconography.–GBA, LVI 1960, 5–18; *Id.* Textual Gleanings on Jewish Art.–CahArch, XIII 1962, 39–42; *A. Grabar.* Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien.–CahArch, XI 1960, 41–71, XII 1962, 115–152, XIV 1964, 49–58; *C. Roth.* Die Kunst der Juden, I. Frankfurt am Main 1963; *T. Metzger.* Note sur le motif de la «poule et des poussine» dans l'iconographie juive.–CahArch, XIV 1964, 245–248; *J. Gutmann.* The Illuminated Medieval Passover Haggadah. Investigations and Research Problems.–Studies in Bibliography and Booklore, VII 1965, 3–25; *H. Strauss.* Jüdische Quellen frühchristlicher Kunst; optische oder literarische Anregung.–ZNW, LVII 1966, 114–136. За последнее время намечается тенденция к переоценке влияния еврейского искусства, что особенно ясно сказалось в статье Х. Розенау.

58 См.: *Ch. Ihm.* Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts. Wiesbaden 1960.

59 *Choricius.* Opera, rec. R. Foerster. Lipsiae 1929, 72 sq., 20 sq. В армянском трактате начала VII века, написанном Вртанесом Кертохом против иконоборцев, упоминаются следующие сюжеты в церковных росписях: Богоматерь с младенцем Христом на коленях, святые Григорий, Гаяне и Рипсиме, первомученик Стефан, фигуры пророков, апостолов и других мучеников и святых, крест, Рождество Христово, Крещение, Распятие, Положение во гроб, Воскресение, Вознесение, сцены Чудес и Страсти. См.: *S. Der Nersessian.* Une apologie des images du septieme siècle.–Byzantion, XVII 1944–1945, 64.

60 *K. Bittel.* Archäologische Funde aus der Türkei 1934–1938.–ArchAnz, 54 1939, 182–183 («Die Grabungen im Gebiet der Kaiserpaläste»); *G. Brett.* The Mosaic of the Great Palace in Constantinople.–JWarb, V 1942, 34–43; *G. Brett, G. Martigny, R. Stevenson.* The Great Palace of the Byzantine Emperors. Being a First Report on the Excavations carried out in Istanbul on behalf of the Walker Trust (The University of St. Andrews). 1935–1938. Oxford 1947, 64–97, pl. 28–56; *C. Mango.* Autour du Grand Palais de Constantinople.–CahArch, V 1951, 179–186; *D. Talbot Rice.* Excavations in the Great Palace of the Byzantine Emperors.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. Ἀθῆναι 1955, 468–473; *Grabar.* La peinture byzantine, 75–76; *D. Talbot Rice.* Mosaics of the Great Palace of the Byzantine Emperors: Last Finds.–ILN, 12 March 1955; *Id.* Les mosaïques du Grand Palais des empereurs byzantins à Constantinople.–RArts, V 1955, 159–166; *D. Talbot Rice.* The Great Palace of the Byzantine Emperors. Second Report. Edinburgh 1958, 123–160, pl. 42–50 (рец. К. Манго и И. Лэйвина: ArtB, XLII 1960 1, 67–73); *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 55–56, tav. 38–41; *Beckwith.* Art of Constantinople, 29–30; *P. J. Nordhagen.* The Mosaics of the Great Palace of the Byzantine Emperors.–BZ, 56 1963 1, 53–68; *D. Talbot Rice.* On the Date of the Mosaic Floor of the Great Palace of the Byzantine Emperors at Constantinople.–Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδου, I. Ἀθῆναι 1965, 1–5. До настоящего времени не было приведено ни одного решающего аргумента в пользу той или иной датировки мозаик пола Большого дворца. Если исходить из логики художественного развития, то наиболее вероятным временем исполнения мозаик следовало бы считать конец V–начало VI века. Но в применении к византийской живописи всегда приходится считаться с возможностью весьма поздних вспышек эллинизма, что крайне затрудняет решение интересующего нас вопроса. Вот почему датировка мозаик Большого дворца остается спорной и требует дальнейших уточнений.

61 *J. Papadopoulos.* Une mosaïque byzantine de Salonique.–CRAI, 1927, 215–218; *Ch. Diehl.* Une mosaïque byzantine de Salonique.–Ibid., 256–261; *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Τὸ καθολικὸν τῆς μονῆς τοῦ Λατόμου ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τὸ ἐν αὐτῇ ψηφιδωτόν.–ΑρχΔελτ, 12 1929, 142–180; *V. Grümel.* La mosaïque du «Dieu Sauveur» au monastère de «Latome» à Salonique.–EO, XXXIII 1930, 157–175 (ср. критические замечания Э. Вейганда на статьи А. Ксингопулоса и В. Грюмеля: BZ, XXXI 1931 1, 194–195; XXXIII 1933 1, 211–215); *Ch. Diehl.* A propos de la mosaïque de Hosios David à Salonique.—Byzantion, VII 1932, 333–338; *Ch. R. Morey.* A Note on the Date of the Mosaic of Hosios David, Salonica.–Ibid., 339–346; *Peirce, Tyler,* II, 91–92, pl. 63 c–67; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 46; *Bettini.* Pittura bizantina, II[1], 32–33; *Grabar.* Martyrium, 198–200; *S. Der Nersessian.* Рец. на кн.: *Ch. R. Morey.* Early Christian Art. Princeton 1942.–ArtB, XXV 1943 1, 84–85; *Στ. Πελεκανίδης.* Παλαιοχριστιανικὰ μνημεῖα Θεσσαλονίκης: Ἀχειροποίητος, Μονὴ τοῦ Λατόμου. Θεσσαλονίκη 1949, 45, πίν. 12–17; *G. De Francovich.* L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente–Commentari, II 1951 2, 75–78; *Ammann,* 23–24; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 23–24; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 70, Abb. 133–135; *A. Grabar.* A propos d'une icone byzantine du XIVe siècle.–CahArch, X 1959, 289–299; *A. Grabar, M. Chatzidakis.* Greece. Byzantine Mosaics. New York 1960, pl. IV, V; *St. Pelekanidis.* Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco. Ravenna 1969; *F. Gerke.* Il mosaico absidiale di Hosios David di Salonicco.–CorsiRav, 1964, 179–199. Попытку Ч. Морея датировать мозаику серединой VII века и трактовать ее как александрийскую работу следует признать несостоятельной. Гораздо убедительнее датировка А. Ксингопулоса (около 500). Наибольшую стилистическую близость салоникская мозаика обнаруживает с той группой мозаик в Сант Аполлинаре Нуово, которая относится к эпохе Теодориха (493–526). Мозаики Панагии Канакарии на Кипре и синайского монастыря св. Екатерины принадлежат уже к более поздней эпохе.

62 *Γ. Σωτηρίου.* Ψηφιδωταὶ προσωπογραφίαι ἐκ Νικοπόλεως τῆς Ἠπείρου.–ΕΕΒΣ, XXIII 1953, 519–523; *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Αἱ δύο ψηφιδωταὶ προσωπογραφίαι τῆς Νικοπόλεως.–ΑρχΔελτ, 22 1967, 15–20.

63 После исследования Дж. Бьязиотти (*G. Biasiotti.* La basilica di Liberio sull'Esquilino erroneamento identificata con la basilica di Santa Maria Maggiore. Roma 1935) можно считать доказанным, что мозаики продольного корабля принадлежат не к эпохе папы Либерия (352–366), а к эпохе Сикста III (432–440), когда были выполнены также мозаики триумфальной арки. Известное различие в стиле между этими мозаическими циклами следует объяснять тем, что мозаики продольного корабля, изображающие библейские сцены, восходят к миниатюрам IV века, мозаики же триумфальной арки, прославляющие Богоматерь, являются результатом оригинального иконографического творчества V века. По-видимому, базилика Санта Мария Маджоре была первой римской церковью, специально посвященной Марии. Выводы Дж. Бьязиотти целиком опровергают выдвинутое Й. Вильпертом положение о принадлежности библейского цикла к эпохе IV века, поскольку перестроенная папой Сикстом III базилика Санта Мария Маджоре не включает в себя ни одной части более старой базилики Либерия (так называемой «basilica Sicinini»). См.: *G. Wilpert.* La proclamazione Efesina e i mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore.–Analecta Sacra Tarraconensia, VII 1931, 197–213; *G. Astorri.* Nuove osservazioni sulla tecnica dei mosaici romani della basilica di Santa Maria Maggiore. L'arco Sistino.–RivAC, XI 1934, 51–72; *N. Boulet.* Les mosaïques antiques de Sainte-Marie-Majeure.–GBA, XV 1936, 65–78; *L. de Bruyne.* Nuovo ricerche iconografiche sui mosaici dell'arco trionfale di Santa Maria Maggiore.–RivAC, XIII 1936, 239–269; *Id.* Intorno ai mosaici della Santa Maria Maggiore.–Ibid., XV 1938, 281–318; *B. Biagetti.* Intorno ai mosaici della navata centrale della basilica Liberiana di Santa Maria Maggiore.–RenPontAcc, XVI 1939, 47–56; *Bettini.* Pittura bizantina, II[1], 11–12; *A. Schuchert.* S. Maria Maggiore zu Rom, I. Die Gründungsgeschichte der Basilika und die ursprüngliche Apsisanlage. Roma 1939 (= Studi di antichità cristiana, XV); *E. Mâle.* Rome et ses vieilles églises. Roma 1942, 74–87; *B. Biagetti.* L'antica struttura della navata centrale della basilica di Santa Maria Maggiore.–RendPontAcc, XXII 1946–1947, 241–251; *F. Deichmann.* Frühchristliche Kirchen in Rom. Basel 1948, 62; *C. Cecchelli.* I mosaici della basilica di Santa Maria Maggiore. Torino 1956; *A. Byvanck.* Il problema dei mosaici di Santa Maria Maggiore di Roma.–Corsi Rav, 1958, 41–48; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 69–70, Abb. 128, 129; *G. Wellen.* Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit. Utrecht–Antwerpen 1960; *A. Weis.* Die Geburtsgeschichte Christi am Triumphbogen von S. Maria Maggiore in Rom.–Das Münster, XIII 1960, 73–88; *N. Brodsky.* L'iconographie oubliée de l'arc éphésien de Sainte Marie Majeure à Rome.–Byzantion, XXXI 1961, 1–84; *A. Byvanck.* Das Problem der Mosaiken von Santa Maria Maggiore.–Festschrift H. R. Hahnloser. Basel–Stuttgart 1961, 15–26; *P. Künzle.* Per una visione organica dei mosaici antichi di S. Maria Maggiore.–RenPontAcc, XXXIV 1961–1962, 153–190; *M. Theral.* Une image de la Sibylle sur l'arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure à Rome.–Cah Arch, XII 1962, 153–171; *G. Bovini.* I mosaici dell' epoca di Sisto III (432–440).–CorsiRav, 1963, 81–101; *G. Matthiae.* Le chiese di Roma dal IV al X secolo. Bologna 1962, 133–144; *P. Goubert.* L'art éphésien de Sainte Marie Majeure et les évangiles apocryphes.–Mélanges E. Tisserant, II. Città del Vaticano 1964 (= ST, 232), 187–215; *St. Waetzoldt.* Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Wien–München 1964, Abb. 26, 27, 29–38, 43, 47, 48; *N. Brodsky.* L'iconographie oubliée de l'art éphésien de Sainte Marie Majeure à Rome. Bruxelles 1966; *J. Kollwitz.* Der Josuazyklus von S. Maria Maggiore.–RQ, LXI 1966, 105–110; *H. Karpp.* Kanonische und apokriphe Überlieferung im Triumphbogenzyklus von S. Maria Maggiore zu Rom.–ZKunstg, LXXVII 1966, 62–80. Асторри установил, что работавшие в Санта Мария Маджоре мозаичисты пользовались смальтой ста девяноста оттенков (33 оттенка синего, 39 оттенков зеленого, 40 оттенков желтого и красного, 14 оттенков в обработке карнации, 45 оттенков серого и белого, 8 оттенков золота, 6 оттенков черного и коричневого и т.д.).

64 Fragmenta et picturae Vergiliana codicis Vaticani latini 3225, 3a ed. Roma (= Codices e Vaticanis selecti, I); *R. Bianchi Bandinelli.* Archeologia e cultura, 328–342 («Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana»); *Grabar, Nordenfalk.* Le Haut Moyen Age, 93–97; *J. de Wit.* Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus. Amsterdam 1959; *H. Buchthal.* A note to the Vatican Vergil Manuscript.–Mélanges E. Tisserant, VI. Città del Vaticano 1964 (= ST, 236), 167–171.

65 См. монументальную публикацию: *H. Degering,*

A. Boeckler. Die Quedlinburger Italafragmente. Berlin 1932. Ср.: *C. Nordenfalk.* Der Kalender vom J. 354 und die lateinische Buchmalerei des IV. Jahrhunderts. Göteborg 1936. Х. Дегеринг и А. Беклер датируют миниатюры Италы эпохой папы Дамаса (366–384), К. Норденфальк – около 400 года.
66 *Grabar.* Martyrium, 168 et suiv., 183.
67 См.: *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 210–230.
68 См.: *E. Mâle.* Rome et ses vieilles églises, 79–84.
69 *W. Köhler.* Das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom als Stildokument.–Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst. Festschrift für J. Ficker. Leipzig 1931, 179.
70 *G. De Francovich.* I mosaici del bema della chiesa della Dormizione di Nicea.–Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi. Roma 1956, 22–24.
71 *Grabar.* Martyrium, 168.
72 О мозаиках Равенны см.: *J. Richter.* Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878; *Е. К. Редин.* Мозаики равеннских церквей. С.-Петербург 1896; *J. Kurth.* Die Mosaiken von Ravenna, 2. Aufl. München 1912; *C. Ricci.* Ravenna. Bergamo 1912; *J. Strzygowski.* Равенна как отрасль арамейского искусства.–София, 1914 6, 6–24; *Wulff,* 342–350, 417–430, 437–442; *G. Savini.* Per i monumenti e la storia di Ravenna. Note storiche e polemiche. Ravenna 1914; *Toesca,* 180–205; *C. Ricci.* Guida di Ravenna, 6 ed. Bologna 1923; *van Berchem, Clouzot,* 91–102, 115–118, 125–173; *G. Nicco.* Ravenna e i principi compositivi dell'arte bizantina.–L'Arte, XXVIII 1925, 195–216, 245–268; *Diehl,* 118–124, 212–223; *Muratoff.* La peinture byzantine, 60–63, 70–78; *A. Bijvanck.* De mozaiken te Ravenna en het Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis.–MNIR, VIII 1928, 62–82; *R. Kömstedt.* Vormittelalterliche Malerei. Augsburg 1929, 24–28; *G. Galassi.* Roma o Bisanzio, I. I musaici di Ravenna e le origini dell'arte italiana, 1 ed. Roma 1929, 2 ed. Roma 1953; *G. de Jerphanion.* La voix des monuments, I. Paris 1930, 78–95 («Une ancienne reine de l'Adriatique: Ravenne»); *G. Gerola.* I monumenti di Ravenna bizantina. Milano 1930; *C. Ricci.* Tavole storiche dei mosaici di Ravenna, I–VIII. Roma 1930–1937; *Peirce, Tyler,* I, 84–85, pl. 134, 136, 137; II, 92–93, 96–98, pl. 68, 76, 77, 79–81, 126, 128–130, 132–135; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 45–46, 55–56; *E. Uehli.* Die Mosaiken von Ravenna, 2. Aufl. Basel 1939, 4. Aufl. Basel 1957; *S. Bettini.* Mosaici a Ravenna.–Emporium, 45 1939 ottobre, 178–180; *Ch. R. Morey.* Early Christian Art. Princeton 1942, 156–173; *O. Simson.* Sacred Fortress. Byzantine Art and Statecraft in Ravenna. Chicago 1948; *G. Bovini.* I monumenti antichi di Ravenna, 1 ed. Milano 1952, 3 ed. Milano 1955; *S. Zanella.* I mosaici di Ravenna.–FelRav, 61 1953, 54–76; *C. Nordström.* Ravennastudien. Ideengeschichtliche und ikonographische Untersuchungen über die Mosaiken von Ravenna. Stockholm 1953; *Grabar.* La peinture byzantine, 53–73; *A. Holm.* Mosaikker i Ravenna.–Kunsten Idag, 26. Oslo 1953, 17–37; *A. Cetto.* Mosaïques de Ravenne. Berne 1954; *W. Weidlé.* Mosaici paleocristiani e bizantini. Firenze 1954; *G. Bovini.* Mosaici parietali scomparsi dagli antichi edifici sacri di Ravenna.–FelRav, 68 1955, 54–76, 69 1955, 5–20; *A. Rossi.* I musaici ravennati nel variare delle forme artistiche alla fine dell'Impero Romano.–Cenobio, III 1955, 11–12, 668–691; *G. Bovini.* Notes techniques sur la preparation des mosaïques anciennes de Ravenne.–CahTech, 3 1955, 51–54; *Id.* Ravenna: i suoi mosaici e i suoi monumenti. Firenze 1956; *Id.* Mosaici di Ravenna. Milano 1956; *Id.* Chiese di Ravenna. Novara 1957; *Id.* Ravenna monumentale ed artistica. Faenza 1958; *F. Deichmann.* Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden 1958; *L. Zahn.* Mosaiken aus Ravenna. Baden-Baden 1958; *H. Stern.* Sur les influences byzantines dans les mosaïques ravennates du début du VI[e] siècle.–Il passaggio dall'antichità al medioevo in Occidente. Spoleto 1962 (= Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo, IX), 521–540; *F. Deichmann.* Einige Gedanken zum künstlerischen Charakter der ravennatischen Mosaiken.–Arte e Turismo, 1965 novembre, 19–23; *F. Gerke.* La composizione musiva dell'Oratorio di S. Lorenzo Formoso e della basilica palatina di S. Croce.–CorsiRav, 1966, 141–162; *A. Grabar.* L'âge d'or de Justinien. Paris 1966, 122–127, 136–143, 152–163. Для более полной библиографии о Равенне см.: *G. Bovini.* Principale bibliografia su Ravenna antica e sui suoi più importanti monumenti.–CorsiRav, 1956, 13–33; 1961, 13–45; 1962, 7–42. Для поздних римских мозаик см.: *M. E. Blake.* Mosaics of the Late Empire in Rome and Vicinity.–MAAR, 7 1940, 81–130; *H. P. L'Orange.* Das Mosaik zwischen Altertum und Mittelalter.–KK, 16 1953, 220–250; *H. Stern.* Recueil général des mosaïques de la Gaule publié sous les auspices de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, 1. Province de Belgique, I–III. Paris 1957–1963; *H. P. L'Orange, P. Nordhagen.* Mosaik von der Antike bis zum Mittelalter. München 1960; *V. von Gonzenbach.* Die römischen Mosaiken der Schweiz. Basel 1961; Actes du premier colloque international de la mosaïque greco-romaine (Paris, 29 août–3 septembre 1963). Paris 1965.
73 DACL, VII, col. 2271.
74 *Agnellus.* Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis.–PL, CVI, 513.
75 *A. Frolow.* La mosaïque murale byzantine.–ByzSl, XII 1951, 205.
76 *G. Bovini.* La Cappella Arcivescovile di Ravenna.–BECamRav, 11, novembre 1956, 3.
77 Несомненно, у Равенны существовали связи с Римом, но это еще не дает основания рассматривать ее школу как простое ответвление римской школы (главный тезис Дж. Галасси). Такая постановка вопроса, обычно базирующаяся на чисто внешних сопоставлениях отдельных иконографических мотивов, не выдерживает критики. Равенна была одной из италийских школ, причем наиболее самостоятельной и наиболее сильно тяготевшей к Востоку. Все то, что ее объединяло с Римом на ранних этапах развития, к V веку уже растворилось в местной традиции. На тесных связях равеннского искусства с римским продолжают настаивать: *M. Mesnard.* L'influence de l'iconographie romaine sur les mosaïques de Ravenne.–RivAC, V 1928, 307–335; *W. Sas-Zaloziecky.* L'importanza della decorazione musiva nell'architettura ravennate e il suo posto nella pittura tardo-romana.–FelRav, 52 1950, 5–33; *G. Bovini.* Rapporti fra l'iconografia romana e quella ravennata.–Forschungen zur Kunstgeschichte und christlicher Archäologie, II. Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter. Baden-Baden 1953, 75–85.
78 *A. L. Frothingham.* Hebrew Inscription in Mosaic of the Vth Century. Mausoleum of the Empress Galla Placidia.–Proceedings of the Society of Biblical Archaeology, 1882, 77–79; *X. Barbier de Montault.* Eglise St. Nazaire (vers 499?).–RevArtChr, IV 1896, 177–188; *H. Duetschke.* Ravennatische Studien. Leipzig 1909, 265–274 («Das Laurentiusmosaik der Galla Placidia»); *S. Ghigi.* Il Buon Pastore nel Mausoleo di Galla Placidia (secolo V).–RivSS, 7 1910, 97–104; *Id.* Il Mausoleo di Galla Placidia (secolo V). Bergamo 1910, *G. Gerola.* Mausoleo detto di Galla Placidia.–FelRav, 5 1912, 211–213; *Id.* Galla Placidia e il cosi detto suo Mausoleo in Ravenna. Bologna 1912; *E. Bottini-Massa.* I mosaici di Galla Placidia a Ravenna. Saggio di una nuova interpretazione. Forlì 1911 (ср. противоположное мнение: Fel Rav, 6 1912, 260–264); *C. Ricci.* Il sepolcro di Galla Placidia in Ravenna.–BA, VII 1913, 389–418, 430–444; *S. Muratori.* Il sacello e l'avello di Galla Placidia.–Fel Rav, 20 1915, 839–857; *E. Bottini-Massa.* L'Oratorio di Galla Placidia e la «ecclesia Sanctae Crucis» del Liber Pontificalis Ravennate. Studio sull'identificazione del monumento e il simbolismo della decorazione musiva.–La Romagna, XIV 1–3 1923, 20–30; *F. Filippini.* La vera interpretazione dei mosaici del Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna.–AttiMemRom, XIII 1923, 187–212; *A. Testi Rasponi.* Il «monasterium Sancti Laurentii Formosi» di Ravenna.–L'Arte, XXVIII 1925, 71–76; *F. Filippini.* Il valore simbolico dei musaici del «Mausoleo» di Galla Placidia in Ravenna.–BA, X 1933 8, 367–375 (ср. противоположное мнение С. Муратори: Fel Rav, 37 1931, 65–68); *J. Zeiller.* Sur une mosaïque du Mausolée de Galla Placidia à Ravenne.–CRAI, 1934, 43–53; *Grabar.* Martyrium, II, 36, 66, 110; *W. Seston.* Le Jugement dernier au Mausolée de Galla Placidia.–CahArch, I 1945, 37–50 (ср. противоположное мнение Дж. Бовини: FelRav, 52 1950, 64–67); *P. Courcelle.* Le Gril de Saint Laurent au Mausolée de Galla Placidia.–CahArch, III 1948, 29–39; *G. Bovini.* Il cosidetto Mausoleo di Galla Placidia in Ravenna. Città del Vaticano 1950; *C. Nordström.* Ravennastudien, 12–31; *Ammann,* 26–28; *Volbach.* Früchristliche Kunst, 72, Abb. 144–147; *L. Mirković.* Die Mosaiken des Galla Placidia Mausoleums in Ravenna.–Богословље, XVIII 1–2 1959, 7–33; *E. Battisti.* Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano.–Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi. Roma 1961, 101 ss.; *J. Gaye.* Le livre sacré et l'épreuve du feu. A propos d'une mosaïques du Mausolée de Galla Placidia à Ravenne.–Mullus. Festschrift Th. Klauser. Münster 1964, 130–142; *F. Gerke.* Das Christusmosaik in der Laurentius-Kapelle der Galla Placidia in Ravenna. Stuttgart 1965. Вопрос о том, был ли Мавзолей Галлы Плацидии с самого начала задуман как таковой (точка зрения К. Риччи) или он являлся monasterium, посвященным св. Лаврентию (точка зрения А. Тести Распони), остается до сих пор нерешенным. Тематика мозаик, несомненно связанная с заупокойным культом, не противоречит гипотезе К. Риччи.
79 *Cyprianus.* Epist., 38. См.: *Grabar.* Martyrium, II, 36; *G. Bovini.* Il cosidetto Mausoleo di Galla Placidia, 51.
80 См.: *Е. К. Редин.* Мозаики равеннских церквей, 70; *C. Nordström.* Ravennastudien, 31.
81 *Toesca,* 184.
82 *C. Ricci.* Il Battistero di San Giovanni in Fonte.–AttiMemRom, VII 1888–1889, 268–319; *X. Barbier de Montault.* Baptistère de la Cathèdrale (449–452).–RArtChr, IV 1896, 73–86; *C. Sangiorgi.* Il Battistero della Basilica Ursiana di Ravenna. Ravenna 1900; *G. Gerola.* L'alzamento e la cupola del Battistero Neoniano.–Atti del R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, LXXVI 1916–1917 2, 311–321; *F. Ficker.* Der Bildschmuck des Baptisterium Ursianum in Ravenna.–BNJ, II 1921, 319–328; *S. Bettini.* Il Battistero della Cattedrale.–FelRav, 52 1950, 41–59; *Ammann,* 28–29; *K. Wessel.* Zur Interpretation der Kuppelmosaiken des Baptisterium der Orthodoxen.–CorsiRav, 1957 1, 77–81; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 72, Abb. 141, 142; *G. Casalone.* Ricerche sul battistero della cattedrale di Ravenna.–RivIASA, VIII 1959, 202–268; *S. Bottari.* Il battistero della cattedrale di Ravenna.–CorsiRav, 1960 2, 7–12; *M. Mazzotti.* Il battistero della cattedrale di Ravenna: problemi architettonici e vicende del monumento.–CorsiRav, 1961, 255–278; *Л. Мирковић.* Мозаици Баптистерија православних–S. Giovanni in Fonte–у Равени.–Богословље, XXI 1–2 1962, 29–55; *A. Chezzo.* Il Battistero degli Ortodossi di Ravenna. Problemi ed aspetti architettonico-strutturali e decorativi.–FelRav, 86 1962, 5–73; *S. Kostov.* The Orthodox Baptistery of Ravenna. New Haven 1965. Более ранняя датировка Православного баптистерия, в пользу которой высказывался уже ряд старых исследователей, была наиболее развернуто обоснована С. Беттини. В свое время я поддерживал эту датировку, но позднейшие архитектурные исследования постройки заставляют признать ее ошибочной. Мозаики под окнами С. Беттини относит к эпохе епископа Неона. Нет, однако, никаких сомнений, что они современны мозаикам купола. Попытку С. Беттини рассматри-

вать все три зоны купольной мозаики как изображение единого целого (Град небесный), данного в «обратной перспективе», нельзя признать убедительной. См. критические замечания: *C. Nordström.* Ravennastudien, 41–42. Й. Вильперт *(Wilpert,* 1, 70–72) связывает мозаики Православного баптистерия с погибшими мозаиками Латеранского баптистерия в Риме, а Й. Стржиговский (Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 114) усматривает в них столь излюбленные им иранские влияния. Ни одна из этих двух точек зрения не может быть принята. Мозаики, несомненно, вышли из местной равеннской школы. Ср.: *L. de Bruyne.* La decoration des baptisthères paléochrétienns.–Actes V[e] Congrès international d'archéologie chrétienne, 1954. Città del Vaticano 1957, 341–369.

83 *Agnellus.* Liber Pontificalis Ecclesiae Ravennatis, ed. Holder-Egger. Hannoverae 1878 (MGHScriptRer Langob), 292.

IV ЭПОХА ЮСТИНИАНА И VII ВЕК (527–730)

1 *W. R. Lethaby, H. Swainson.* The Church of Sancta Sophia, Constantinople. A Study of Byzantine Building. London–New York 1894, 282 ff.; *E. M. Antoniades.* Ἔκφρασις τῆς Ἁγίας Σοφίας. Leipzig 1907–1909, III, 126 ff.; *F. Dvornik.* Lettre à M. Henri Grégoire à propos de Michel III et des mosaïques de Sainte-Sophie.–Byzantion, X 1935 1, 5–9; *Mango.* Mosaics of St Sophia, 87, 93.

2 *О. Вульф.* Семь чудес Византии и храм св. Апостолов.–ИРАИК, I 1896, 35–76; *E. Legrand.* Description des œuvres d'art et de l'église des Saints Apôtres de Constantinople. Poème en vers jambiques par Constantin le Rhodien.–BEG, IX 1896 janvier–mars, 32 et suiv.; *Millet.* L'art byzantin, 190; *A. Heisenberg.* Grabeskirche und Apostelkirche, II. Die Apostelkirche. Leipzig 1908; *Id.* Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia.–ΞΕΝΙΑ. Hommage international à l'Université Nationale de Grèce à l'occasion du soixantequinzième anniversaire de sa fondation (1837–1912). Athènes 1912, 121–142 [рец. Д. В. Айналова: ВВ, XVIII (1911) 1–4 1913, отд. IV, 60–61]; *Wulff,* 434–436; *N. Bees.* Kunstgeschichtliche Untersuchungen über die Eulalios-Frage und den Mosaikenschmuck der Apostelkirche zu Konstantinopel.–RKunstw, XXXIX 1916, 97–117, 231–251; XL 1917, 59–77; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 569–579; *A. Heisenberg.* Die Zeit des byzantinischen Malers Eulalios.–PhW, XLI 1921, 1024–1032; *O. Wulff.* Ein Rückblick auf die Entwicklung der altchristlichen Kunst.–BNJb, II 1921, 376; *Diehl,* 204–205; *N. Malickij.* Remarques sur la date des mosaïques de l'église des Saint-Apôtres à Constantinople décrits par Mésaritès.–Byzantion, III (1926) 1927 1, 123–151; *Nikolaos Mesarites:* Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople, ed. G. Downey.–TAPS, 47, part 6. Philadelphia 1957, 877 ff.; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 43–44; *R. Krautheimer.* A Note on Justinian's Church of the Holy Apostles in Constantinople.–Mélanges E. Tisserant, II. Città del Vaticano 1964 (= ST, 232), 265–270. После исследований Н. Беeса и особенно Н. В. Малицкого реконструкция А. Хейзенберга нуждается в радикальном пересмотре. Большинство из описанных Месаритом мозаик восходит, бесспорно, к IX–XII векам. Однако Н. Беес слишком увлекается, когда совершенно отрицает наличие в церкви св. Апостолов мозаического цикла VI века. Свидетельство Феофана не оставляет на этот счет никаких сомнений. Что касается времени жизни художника Евлалия, которому источники приписывают Пантократора в куполе и сцену Женымироносицы у гроба господня, вопрос этот представляет в наших глазах второстепенный интерес. Тот факт, что Евлалий портретировал себя в вышеназванной сцене, говорит, скорее, за VI век, а то, что он был автором Пантократора в куполе, за IX–XII века. Для иконографии VI века изображение Пантократора в куполе исключается.

3 *A. Heisenberg.* Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Hagia Sophia, 143–160; *Wulff,* 436; *Diehl,* 165; *Dalton.* East Christian Art, 284; *G. De Francovich.* L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente.–Commentari, II 1951 2, 79; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 43; *Mango.* Mosaics of St Sophia, 93–94. Предположение А. Хейзенберга и О. Вульфа о том, что в куполе был изображен Пантократор, неприемлемо. Образ Пантократора появился здесь уже в послеиконоборческую эпоху. Ср.: *A. M. Schneider.* Die Kuppelmosaiken der Hagia Sophia zu Konstantinopel.–NachrGött, 1 1949 13, 345–355.

4 *P. A. Underwood.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1954.–DOP, 9–10 1955–1956, 292–294; *Beckwith.* Art of Constantinople, 57, fig. 71.

5 См.: *A. Wenger.* Notes inédites sur les empereurs Théodose I, Arcadius, Théodose II, Léon I.–REB, X 1952, 54–59; *Grabar.* Iconoclasme, 21–23, 34, 48–49.

6 *Ch. Diehl.* Mosaïques byzantines de Nicée.–BZ, I 1892, 74–85, 525–526; *J. Strzygowski.* Mosaïques byzantines de Nicée.–Ibid., 340–341; Отчет о деятельности Русского Археологического института в Константинополе в 1898-м году.–ИРАИК, IV 3 1899, 114–120; *О. Вульф.* Архитектура и мозаики храма Успения Богородицы в Никее.–ВВ, VI 3 1900, 315–325; *Id.* Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Strassburg 1903; *H. Grégoire.* Le véritable nom de l'église de la Κοίμησις à Nicée.–RIPB, LI 1908, 293 et suiv.; *Dalton,* 388–390; *Wulff,* 544–545; *H. Grégoire.* Le véritable nom et la date de l'église de la Dormition à Nicée. Un texte nouveau et décisif.—Mélanges d'histoire offerts à H. Pirenne. Bruxelles 1926, 171–174; *Diehl,* 520–521; *Th. Schmit.* Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin–Leipzig 1927 (рецензии: *E. Weigand.*–DLz, 1927, 2602–2611; *H. Delehaye.*–AnalBoll, XLV 1927, 386–388; *R. Delbrück.*—ZBildK, LXI 1927–1928, Kunstchronik, 87; *R. Maere.*–RHE, XXIV 1928, 429–431; *W. Neuss.*–TheolR, XXVII 1928, 333–336; *A. Heisenberg.*–BZ, XXIX 1929–1930 1–2, 80–83; *O. Wulff.*–RepKunstw, LII 1931, 74–81); *G. de Jerphanion.* Mélanges d'archéologie anatolienne. Beyrouth 1928 (= MélUSJ, XIII), 113–143; *D. Talbot Rice.* Nicaia.–Antiquity, 3 1929, 64; *H. Grégoire.* Encore le monastère d'Hyacinthe à Nicée. Un nouveau texte et une nouvelle lecture.–Byzantion, V 1929–1930, 288–293; *E. Weigand.* Zur Monogramminschrift der Theotokos (Koimesis)-Kirche von Nicaea.–Byzantion, VI 1931, 411–420; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 57–58; *A. Schneider.* Zur byzantinischen Baukunst des 7.–10. Jh.–GöttGA, CCI 1939, 495–500; *A. Frolow.* La mosaïque murale byzantine.–ByzSl, XII 1951, 190; *Galassi.* Roma o Bisanzio, II, 309–310, fig. 171; *W. Weidlé.* Mosaici paleocristiani e bizantini. Milano–Firenze 1954, tav. 50–53; *G. De Francovich.* I mosaici del bema della Chiesa della Dormizione di Nicea. Considerazioni sul problema: Costantinopoli, Ravenna, Roma.–Scritti di storia dell'arte in onore di L. Venturi. Roma 1956, 3–27; *Grabar.* Iconoclasme, 154–155, 194, 251, 254–255; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 12—16; *P. Underwood.* The Evidence Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Dormition at Nicaea.–DOP, 13 1959, 235–242; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 70, tav. 76, 77; *Е. Э. Липшиц.* Очерки истории византийского общества и культуры. VIII–первая половина IX века. Москва–Ленинград 1961, 373–375; *Ее же.* Навкратий и никейские мозаики.–ЗРВИ, VIII 2 1964, 241–246. После появления весьма важных статей Э. Китцингера и П. Эндервуда вопрос о первоначальной композиции апсиды нуждается в радикальном пересмотре. Приводимые П. Эндервудом аргументы полностью убедили меня в том, что кресту предшествовало изображение Богоматери с младенцем и что на этом месте иконоборцы поместили крест, который, в свою очередь, уступил место новому изображению Богоматери с младенцем, введенному Навкратием после восстановления иконопочитания. Много сложнее обстоит дело с фигурами Сил небесных. Изучая старые фотографии мозаик, П. Эндервуд пришел к заключению, что Силы одновременны с выполненной при Навкратии фигурой Богоматери. Для такого вывода нет достаточных данных. Не говоря уже о том, что реконструкция швов и перекладок в мозаиках на основании одних лишь фотографий крайне опасна, следует также иметь в виду, что за шов легко принять выступание на поверхности мозаик солей стены. Кроме того, обкладка фигур по контуру золотыми кубиками (то, что Э. Китцингер и П. Эндервуд называют trimming) далеко не всегда обязательна. Поэтому я не могу принять позднюю датировку фигур ангелов. Они принадлежат к первоначальной декорации апсиды и свода вимы, возникшей при основателе храма Иакинфе. Поскольку иконоборцы выступали только против изображений божества и святых, изображения Сил небесных не затрагивали их доктрины и уничтожать последние не было никакой необходимости. Наконец, если принять точку зрения П. Эндервуда, остается непонятно, почему иконоборцы, якобы выломавшие фигуры ангелов, сохранили от старых изображений надписи, лабарумы и зеленую плоскость почвы. Конечно, они могли поместить взамен ангелов иные фигуры, но тогда эти другие изображения должны были держать в руках те же лабарумы, и Навкратию не было смысла вводить новые фигуры, тем более что сохранились их первоначальные наименования. Иначе говоря, все склоняет меня к тому, чтобы связать изображения Сил небесных с первоначальной декорацией апсиды и вимы. Но это не исключает реставрацию данных фигур при Навкратии. Только значение этой реставрации не следует преувеличивать, особенно в отношении ΔΥΝΑΜΙϹ и ΑΡΧΕ. Таким образом, выводы Ф. И. Шмита, с которым солидарны А. Грегуар, А. Хейзенберг и Г. Де Франкович, хотя и не являются окончательными, но во многом остаются в силе. Они нуждаются, однако, в одной существенной поправке: мозаики вимы и первоначальное изображение Богоматери с младенцем Христом в апсиде возникли не в VI, а в VII веке, в пользу чего первым высказался Р. Дельбрюк (датировка первой половиной VI века, предложенная Г. Де Франковичем, для меня неприемлема как слишком ранняя). Датировки О. Вульфа (середина IX века) и Э. Вейганда (середина VIII века) и их аргументация в обоснование своей точки зрения не убедительны; они опровергаются всем ходом развития византийской живописи. В частности, О. Вульф, а вслед за ним А. Грабар и А. Фролов, относят к середине IX века и фигуры ангелов и фигуру Богоматери с младенцем в апсиде, не усматривая между ними никакого различия в стиле. Ранняя группа мозаик могла возникнуть лишь в VII веке. Наиболее вероятной датой их исполнения следует считать зрелый VII век, в пользу чего говорят архитектурный тип здания, лабарумы ангелов, сходство последних с ангелами из Санта Мария Антиква и ряд стилистических точек соприкосновения с мозаиками Сант Аполлинаре ин Классе (Передача привилегий Константином IV епископу Репарату) и Сан Пьетро ин Винколи (св. Себастьян).

7 Нет никакого сомнения, что мозаики исполнены не менее чем двумя мозаичистами, на что указывает глубокое различие в стиле и в типах ангелов. Здесь возможны два объяснения: либо это пережиток античной традиции индивидуального творчества,

либо фигуры KYPIOTITEC и EΞOYCIE были переделаны при Навкратии (по манере исполнения их головы ближе к голове Богоматери, чем резко отличающиеся от нее головы ΔYNAMIC и APXE).

8 *G. Židkov.* Ein Wandmosaikfragment aus Konstantinopel.–BZ, XXX 1929–1930, 601–607; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 72–73; *Γ. Σωτηρίου.* Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς Κωνσταντινουπόλεως.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959), 1960, 15. Мозаический фрагмент относится вероятнее всего к VII веку, в пользу чего говорит сходство с ранними мозаиками Никеи (ангелы) и с фресками эпохи папы Иоанна VII (705–707) в Санта Мария Антиква (ср. особенно голову ангела над апсидой).

9 *L. Matzulewitsch.* Byzantinische Antike. Studien auf Grund der Silbergefässe. Berlin–Leipzig 1929, Taf. 1–5, 7–21, 28–35; *O. M. Dalton.* Byzantine Plate and Jewellery from Cyprus in Mr. Morgan's Collection.–BM, X 1907 March, 355–362; *G. De Francovich.* L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente.–Commentari, II 1951 1, 14–15; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 3–8; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, fig. 72–75; *Beckwith.* Art of Constantinople, 49–53; *E. Cr. Dodd.* Byzantine Silver Stamps. Washington 1961. Г. Де Франкович вслед за О. Вульфом правильно относит кипрские блюда к константинопольской школе.

10 *D. Tselos.* A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco Painters.–ArtB, XXXVIII 1956 1, 1–30. В этой статье дана систематическая сводка фактов, освещающих культурные связи Византии с Италией в VII–VIII веках. См. также: *W. F. Volbach.* Byzanz und sein Einfluss auf Deutschland und Italien.–Byzantine Art–an European Art. Lectures. Athens 1966, 91–98.

11 *P. Battifol.* Librairies byzantines à Rome.–Mél Rom, VIII 1888, 297–308.

12 *G. Rushforth.* The Church of S. Maria Antiqua.–BSR, 1 1902, 1 ff.; *Ch. Hülsen.* Die Ausgrabungen auf dem Forum Romanum 1902–1904.–RömMitt, 1905, 84–94 (с перечнем более старой литературы); *G. Wilpert.* Appunti sulle pittura della chiesa di S. Maria Antiqua.–BZ, XIV 1905 3–4, 578–583; *W. de Grüneisen.* Studi iconografici in Santa Maria Antica.–ARom, XXIX 1906, 85–95; *J. Wilpert.* Sancta Maria Antiqua.–L'Arte, XIII 1910, 1 ss., 81 ss.; *W. de Grüneisen.* Sainte Marie Antique. Le caractère et le style des peintures du VI[e] au XIII[e] siècle. Rome 1911; *Dalton,* 304–308; *Кондаков.* Иконография Богоматери, I, 269–286; *Ch. Diehl.* Dans l'Orient Byzantin. Paris 1917, 273–301 («Sainte-Marie-Antique»); *Wulff,* 443–444; *Toesca,* 211–217; *van Marle.* La peinture romaine, 29–30, 35–38, 41–42, 52–61, 82–86; *Id.* Italian Schools of Painting, I, 59, 60, 64–76; *Wilpert,* II, 653–726; *Diehl,* 352–357; *M. Avery.* The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua.–ArtB, VII 1925, 131–149; *Morey,* 49–50; *E. Kitzinger.* Römische Malerei vom Beginn des VII. bis zur Mitte des VIII. Jahrhunderts. München 1934; *E. Tea.* La basilica di Santa Maria Antiqua. Milano 1937; *Ch. R. Morey.* Early Christian Art. Princeton 1942, 184–187; *M. Cagiano De Azevedo.* Il restauro di una delle pittura di S. Maria Antiqua.–BA, XXXIV 1949, 60–62; *A. Weis.* Ein vorjustinianischer Ikonentypus in S. Maria Antiqua.–RömJbKunstg, VIII 1958, 19–61; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 7, 11, 32; *P. J. Nordhagen.* New Research in S. Maria Antiqua.–Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 410–415; *Id.* La più antica Eleousa conosciuta. Una scoperta in S. Maria Antiqua.—BA, XLVII 1962, 351–353; *Id.* The Earliest Decorations in S. Maria Antiqua and Their Date.–ActaIRNorv, 1 1962, 53–72; *P. Romanelli, P. J. Nordhagen.* S. Maria Antiqua. Roma 1964 (рец. Б. Бренка: BZ, 59 1966 1, 144–149). Й. Вильперт и Р. ван Марле приписывают все росписи римским мастерам. Против этого решительно говорит стиль фресок VII–начала VIII века, совершенно выпадающий из общей линии развития римской живописи. Базируясь на целом ряде иконографических деталей, М. Авери отнесла эти фрески к александрийскому кругу. Ее стилистическая аргументация (сопоставление с cod. Paris. 139 и с ватиканским Свитком Иисуса Навина) мало убедительна. В силу этого связь фресок с Александрией остается под вопросом, тем более что в Константинополе VII века широко пользовались, вероятно, александрийскими мотивами. На Константинополь, с которым правильно сближают раннюю группу росписей Э. Китцингер и П. Нордхаген, указывает часто встречающаяся здесь св. Анна, высоко почитавшаяся византийцами. Как показал П. Нордхаген, на северо-западной колонне была представлена в рост Богоматерь с младенцем. По-видимому, младенец прижимался к щеке матери. Мы, следовательно, имеем здесь одно из самых ранних изображений Богоматери в типе Умиления.

13 *P. Toesca.* Una pagina della pittura medioevale. Santa Maria di Castelseprio.–Giornale d'Italia, 10 agosto 1947; *A. De Capitani D'Arzago.* Le recenti scoperte di Castelseprio.–BA, XXXVIII 1948 1, 17–23; *G. Bognetti, G. Chierici, A. De Capitani D'Arzago.* Santa Maria di Castelseprio. Milano 1948; *P. D'Ancona.* Gli affreschi di Santa Maria di Castelseprio.–Le Vie d'Italia, dicembre 1949, 1321 ss.; *A. De Capitani D'Arzago.* The Discovery at Castelseprio.–Art News, XLVII 1949, 14 ff.; *F. Bologna.* Gli affreschi in S. Maria Foris portas a Castelseprio.–La parola del passato, IV 1949, 83–96; *G. Fiocco.* Arte medioevale in Alto Adige.–ArtVen, III 1949, 171; *C. Nordenfalk.* Freskerna i Castelseprio.–Dagens Nyheter, 1. VI. 1950; *A. De Capitani D'Arzago.* La scoperta di Castelseprio.–Rassegna Storica del Seprio, IX–X 1949–1950, 5–11; *K. Weitzmann.* Gli affreschi di S. Maria di Castelseprio.–Ibid., 12–27; *G. Bognetti.* Aggiornamenti su Castelseprio.–Ibid., 28–60; *M. Salmi.* Рец. на кн.: *G. Bognetti, G. Chierici, A. De Capitani D'Arzago.* Santa Maria di Castelseprio. Milano 1948.–Commentari, I 1950, 198; *A. De Capitani D'Arzago.* Gli affreschi di Castelseprio.–L'Arte, LI luglio 1948–luglio 1951, 12–19; *A. Grabar.* Les fresques de Castelseprio.–GBA, XXXVII 1950 (1951), 107–114; *K. Weitzmann.* The Fresco Cicle of S. Maria di Castelseprio. Princeton 1951 [рец. М. Шапиро: ArtB, XXXIV 1952 2, 148–163; *C. Cecchelli.* Рец. на книгу К. Вейцмана (1951) и на статьи К. Вейцмана, А. Де Капитани Д'Ардзаго и Дж. Боньетти в «Rassegna Storica del Seprio» (1951).–BZ, 45 1952 1, 97–104]; *G. De Francovich.* L'arte siriaca e il suo influsso sulla pittura medioevale nell'Oriente e nell'Occidente.–Commentari, II 1951 2, 81 ss.; *H. P. L'Orange.*–Aften Posten, 12 V 1951; *J. Hubert.* Les peintures murales de Castel Seprio.–BAntFr, 1948–1949 (1952), 191 et suiv.; *Ch. R. Morey.* Castelseprio and the Byzantine «Renaissance».–ArtB, XXXIV 1952 3, 173–201; *P. Lemerle.* L'archéologie paleochrétienne en Italie: Milan et Castelseprio, «Orient ou Rome».–Byzantion, XXII 1952, 184–199; *R. Bianchi Bandinelli.* Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romano.–RivIASA, II 1953 (1954), 56; *Galassi.* Roma o Bisanzio, II, 331 ss.; *Grabar.* La peinture byzantine, 83 et suiv.; *G. P. Bognetti.* Aggiornamenti su Castelseprio (1953).–Sibrium, I 1953–1954, 111–146; *Id.* Un nuovo elemento di datazione degli affreschi di Castelseprio.–CahArch, VII 1954, 139–156; *A. Grabar.* A propos du nimbe crucifère à Castelseprio.–Ibid., 157–159; *Id.* Les fresques de Castelseprio et l'Occident.–Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern. Olten–Lausanne 1954 (= Actes du III[e] Congrès international pour l'étude du Haut Moyen Age), 85–93; *E. Arslan.* La pittura della conquista Langobarda all Mille.–Storia di Milano, II. Milano 1954, 631 ss.; *G. De Francovich.* Problemi della pittura e della scultura preromanica.–Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, II: I problemi comuni dell'Europa post-carolingia. Spoleto 1955, 455 ss.; *D. Tselos.* A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco-Painters. Its Relation to the Principal Reims Manuscripts and to the Greek Frescoes in Castelseprio.–ArtB, XXXVIII 1956 1, 26 ff.; *P. J. Nordhagen.* Freskene i Castelseprio og tidligmiddelalderens «Hellenisme».–KK, 40 2 1957, 79–94 (см. заметку об этой статье: BZ, 50 1957 2, 563–564); *M. Schapiro.* Notes on Castelseprio.–ArtB, XXXIX 1957 3, 292–299; *V. Lasareff.* Gli affreschi di Castelseprio. Critica alla teoria di Weitzmann sulla «Rinascenza Macedone».–Sibrium, 3 1956–1957, 87–100 [= *В. Н. Лазарев.* Византийская живопись. Сборник статей. Москва 1971, 67–88 («Фрески Кастельсеприо»)]; *H. Schrade.* Vor- und frühromanische Malerei. Köln 1958, 27–32; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 8–9; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 90, Abb. 242, 243; *G. Bognetti.* Aggiornamenti su Castelseprio.–Sibrium, 4 1958–1959, 19–79; *Id.* Castelseprio. Guida storica-artistica. Venezia 1960; *Swoboda,* 30–31; *D. H. Wright.* Рец. на кн.: *A. Grabar, C. Nordenfalk.* Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century. New York 1957.–ArtB, XLIII 1961 3, 254; *A. Różyska-Bryzek.* Malowidla ścienne w kościele Santa Maria w Castelseprio.–RoczHistSzt, III 1962, 115–157. В споре о времени возникновения фресок Кастельсеприо я решительно примыкаю к той группе исследователей (А. Де Капитани д'Ардзаго, Дж. Боньетти, Ф. Болонья, П. Тоэска, М. Сальми, Г. Де Франкович, Ч. Морей, П. Нордхаген), которая склоняется к более ранней датировке. Тем самым для меня являются совершенно неприемлемыми более поздние датировки А. Грабара (IX век) и К. Вейцмана (X век). Фрески Кастельсеприо–памятник доиконоборческой эпохи. Поэтому трудно принять и предложенную М. Шапиро датировку зрелым VIII веком, сближение фресок с произведениями каролингского искусства. Помимо стиля росписи на раннее время указывает также палеография. Что касается особой формы перекрестия нимба и поперечного клава на одеяниях (на уровне бедра), то эти две иконографические детали не могут быть использованы в качестве решающих аргументов для датировки фресок Кастельсеприо VIII–IX веками: они явно более древнего происхождения.

14 *A. Calderini, A. M. Ceriani, A. Mai.* Ilias Ambrosiana. Bern–Olten 1953; *R. Bianchi Bandinelli.* Virgilio Vaticanus 3225 e Iliade Ambrosiana.–NederlKJ, 5 1954, 225–240 (= Archeologia e cultura, 328–342); *K. Weitzmann.* Observations on the Milan Iliad.–Ibid., 241–264; *R. Bianchi Bandinelli.* Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romano.–RivIASA, II 1953 (1954), 1 ss.; *Id.* Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad. (The Ilias Ambrosiana.) Bern–Olten 1955 (= Archeologia e cultura, 360–444) [рец. Х. Герстингера и А. Грабара: BZ, 50 1957 2, 482–487; CahArch, IX 1957, 349–353]; *Id.* Discussione sull'Iliade Ambrosiana.–Studi miscellanei, 1 (= Seminario di archeologia e storia dell'arte greca e romana dell'Università di Roma, Anno Academico 1958–1959). Roma 1961, 1–9. Вопрос о месте изготовления амброзианской Илиады остается открытым. Р. Бьянки Бандинелли склоняется к Константинополю, а Х. Герстингер к Александрии. Ни одна из этих двух точек зрения не может быть твердо обоснована.

15 *Кондаков,* 66–70; *Айналов.* Эллинистические основы, 36–42; *E. Diez.* Die Miniaturen des Wiener Dioscurides.–ByzDenkm, III 1903, 57 ff.; *A. von Premerstein.* Anicia Juliana in Wiener Dioscurides-Kodex.–JbKS des ah. Kaiserhauses, XXIV 1903, 105 ff.; *Millet.* L'art byzantin, 208–209; Dioscurides. Codex Aniciae Julianae picturis illustratus nunc Vindob. Med. gr. I, ed. A. Premerstein, C. Wessely, J. Mantuani. Lugduni Batav. 1906; *Dalton,* 460–461; *Wulff,* 289–291; *Karwath.*–Pharmazeutische Monatshefte, IV 1924 4; *Diehl,* 237–239; *Ebersolt,* 9–10; *Gerstinger,* 19–21; *Kömstedt.* Vor-

mittelalterliche Malerei, 29–30; *P. Buberl.* Die antiken Grundlagen der Miniaturen des Wiener Dioscurideskodex.–JdI, LI 1936, 114–136; *Id.* Die byzantinischen Handschriften, I. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis. Leipzig 1937 (= Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich, VIII, 4), 5–62 (рец. Норденфалька: ZKunstg, VI 1937 2–3, 251–252); *P. Capparoni.* Intorno ad una copia delle scene raffiguranti l'estrazione della mandragora, che ornavano il codice cosidetto «Dioscoride di Juliana Anicia» da lungo tempo scomparse.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 63–69; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, fig. 24, 25; *K. Weitzmann.* Ancient Book Illumination. Cambridge (Mass.) 1959, 12 ff., 15 ff., 122, 126 ff., fig. 12, 18, 131, 134; The Greek Herbal of Dioskorides, ed. R. Gunther. New York 1959; *Fr. Unterkircher.* Die Restaurierung des Wiener Dioskurides.–JÖBG, X 1961, 9–20. В Национальной библиотеке в Неаполе хранится другой экземпляр Диоскорида, относящийся к VII веку (suppl. gr. 28). См.: *M. Anichini.* Il Dioscuride di Napoli.–RendLinc, ser. VIII, XI 1956 3–4, 77–104; *Weitzmann.* Ancient Book Illumination, 13, fig. 13. С константинопольским скрипторием VII века К. Норденфальк и Э. Китцингер связывали два фрагментарных листа из утраченного Евангелия в Британском музее Add. 5111 (*C. Nordenfalk.* Die spätantiken Kanontafeln. Göteborg 1938, 127 ff., Taf. 1–4; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 31, 47, fig. 25). Датировка VII веком не вызывает сомнения, но принадлежность этих фрагментов к константинопольской школе остается спорной.

16 Насколько сильным был импрессионизм живописи юстиниановского времени, доказывает нижеследующая цитата из трактата Прокопия «О постройках» (I, 10), где описываются мозаики Халки: «Их [т.е. Юстиниана и Феодору] окружает ромейский сенат, празднично настроенный: кубики на лицах свидетельствуют о том, что последние сияют от радости. Полные гордости, они смеются, оказывая императору божественные почести...» (*Richter.* Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte, 262). Не подлежит никакому сомнению, что этот смех мог быть передан лишь при помощи импрессионистической техники.

17 *Π. Ν. Παπαγεωργίου.* Μνημεῖα ἐν Θεσσαλονίκῃ λατρείας τοῦ μεγαλομάρτυρος ἁγίου Δημητρίου.–BZ, XVII 1908 3–4, 321–381; *J. Strzygowski.* Neuentdeckte Mosaiken in Salonik.–MKunstw, I 1908, 1019–1022; *Ф. И. Успенский.* О вновь открытых мозаиках в церкви св. Димитрия в Солуни.–ИРАИК, XIV 1 1909, 1–61 [рец. Д. Айналова: ВВ, XV (1908) 4 1910, 541–546]; *O. Tafrali.* Sur la date de l'église et des mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique.–RA, I 1909, 83–101, II, 380–386; *Ch. Diehl, M. Le Tourneau.* Les mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique.–MonPiot, XVIII 1911, 3–25; *Ch. Diehl.* Les mosaïques de Saint-Démétrius de Salonique.–CRAI, 1911 janvier, 15–32; *Dalton,* 378–382; *Wulff,* 446–447; *Кондаков.* Иконография Богоматери, I, 354–368; *Diehl, Le Tourneau, Saladin.* Salonique, 94–114; *van Berchem, Clouzot,* 73–78; *Diehl,* 207–211, 371–373; *Kömstedt.* Vormittelalterliche Malerei, 37; *Ch. Diehl.* A propos de la mosaïque d'Hosios David à Salonique.–Byzantion, VII 1932, 336–338; *Ch. R. Morey.* A Note on the Date of the Mosaic of Hosios David, Salonica.–Ibid., 342–343; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Βυζαντινὸν κιβωτίδιον μετὰ παραστάσεως ἐκ τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου.–ΑρχΕφ, 1936, 101–136; *Bettini.* Pittura bizantina, II[1], 36; *Morey.* Early Christian Art, 188–189; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Ἡ βασιλικὴ τοῦ 'Αγίου Δημητρίου. Θεσσαλονίκη 1946; *Grabar.* Martyrium, 87–100; *Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου.* Ἡ βασιλικὴ τοῦ 'Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, I–II. 'Αθῆναι 1952, I, 187–199, II, πίν. 60–71; *J. Kollwitz.* Zur Frühgeschichte der Bilderverehrung.–RQ, XLVIII 1953, 3; *D. Talbot Rice.* The Lost Mosaics of St. Demetrios, Salonica.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. 'Αθῆναι 1955, 474; *Grabar.* La peinture byzantine, 51; *Id.* Iconoclasme, 84–89; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 86–87, Abb. 216, 217; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 20–28; *A. Grabar, M. Chatzidakis.* Greece. Byzantine Mosaics. New York 1960, pl. VI–IX. Мозаики под аркадой северного бокового корабля возникли, как это правильно отметил Н. П. Кондаков, не раньше конца VI века. Мозаики на столбе относятся к VII веку, и нет оснований датировать их разными эпохами, как это произвольно делают М. ван Берхем и Э. Клузо. В стилистическом отношении они выдают большое сходство с мозаиками капеллы Сан Венанцио в Латеранском баптистерии (640–642). Погибшая мозаика с тремя медальонами одновременна с мозаикой на столбе, что подтверждается не только тождеством стиля, но и тем фактом, что в правом медальоне изображен епископ, который представлен и на мозаике столба справа от св. Димитрия. В базилике св. Димитрия открыт ряд фресковых фрагментов VIII–XIV веков, среди которых наиболее интересным является изображение подъезжающего к городу византийского императора. См.: *Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου.* Op. cit., I, 200–210, II, 72–81; *M. Matthiae.* La cultura figurativa di Salonicco nei secoli V e VI.–RivACr, XXXVIII 1962, 163–213; *S. Pelekanidis.* Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco. Ravenna 1963 (= Collana di quaderni di antichità Ravennati, 2); *R. Hoddinott.* Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. London 1963, 141–155; *K. Kalokyris.* La basilique Saint Démétrius de Thessalonique: ses mosaïques.–Corsi Rav, 1964, 224–236. Для фрагмента с фигурой императора см.: *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 131, 234, pl. VII–2; *A. Vasiliev.* L'entrée triomphale de l'empereur Justinien II à Thessalonique en 688.–OCP, XIII 1947, 355 et suiv.; *Γ. Θεοχαρίδης.* Ὁ ζωγράφος τῆς ἱστορικῆς τοιχογραφίας ἐν τῇ βασιλικῇ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης.–Μακεδονικά, 4 1958, 543–545.

18 *Я. И. Смирнов.* Христианские мозаики Кипра.–ВВ, IV 1897 1–2, 1–93; *Dalton,* 385–386; *Ф. И. Шмит.* Παναγία 'Αγγελόκτιστος.–ИРАИК, XV 1911, 206–239; *L. Bréhier.* Mosaïque byzantine de Chiti, île de Chypre.–JS, X 1912, 316–317; *Кондаков.* Иконография Богоматери, I, 231–240; *Wulff,* 553; *Wulff, Alpatoff,* 41, 295; *Diehl,* 205; *Peirce, Tyler.* L'art byzantin, II, 110–111, pl. 127; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 56, 73; *Γ. Σωτηρίου.* Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. 'Αθῆναι 1935, πίν. 61; *Μ. Σωτηρίου.* Τὸ πρόβλημα τῆς χρονολογίας τοῦ μωσαϊκοῦ τῆς Παναγίας 'Αγγελοκτίστου.–BNJb, XIV 1938, 293–305; *A. H. S. Megaw.* The Mosaics in the Church of Panagia Kanakaria, Cyprus.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 199–200; *G. Galassi.* Musaici di Cipro e musaici di Ravenna.–FelRav, 66 1954, 18–22, 35; *Ammann,* 80; *A. H. S. Megaw.* Cyprus. Annual Report of the Director of Antiquities, 1958. Nicosia 1959, 13; *Id.* Early Byzantine Monuments in Cyprus in the Light of Recent Discoveries.–Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, 350–351; *V. Karageorghis.* Chroniques des fouilles et découverts archéologiques à Chypre en 1959.–BCH, LXXXIV 1960, 295 et suiv. (аннотация Ф. Дейхмана на работу В. Карагеоргиса: BZ, 53 1960 2, 483); *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus. Stourbridge 1964, 27–31; *A. Megaw, A. Stylianou.* Chypre. Mosaïques et fresques byzantines. New York 1963, 6–7, pl. 3, 4. Аргументы Ф. И. Шмита в пользу IX века были опровергнуты Н. П. Кондаковым. Мозаика не могла возникнуть позже середины VII века. Еще менее убедительна датировка М. Сотириу, относящей мозаику к X веку. Тип стоящей Одигитрии встречается уже в Евангелии Рабулы и в армянском рельефе VI века из Алагеза.

19 *G. Galassi.* La cosi detta decadenza nell'arte musiva ravennate: i musaici di S. Apollinare in Classe.–FelRav, 16 1914, 683 ss.; *Id.* Roma o Bisanzio, I, 80–82, 194–196, tav. LXVIII–LXX, CXIX–CXXI; *S. Ghigi.* Il Battistero degli ariani in Ravenna.–AttiMemRom, VI 1915–1916, 278–315; *G. Gerola.* Studien zur Kunst des Ostens. Leipzig 1923, 112–129; *C. Ricci.* «Il Giordano» del Battistero degli Ariani.–FelRav, 33 1929, 1–6; *G. Bovini.* La cupola del Battistero degli Ariani.–BE CamRav, 1957 4, 3–7; *Id.* Note sulla successione delle antiche fasi di lavoro nella decorazione musiva del Battistero degli Ariani.–FelRav, 75 1957, 5–24; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 73–74, Abb. 149; *T. Bruno.* Il Battistero degli Ariani a Ravenna.–FelRav, 88 1963, 5–82; *M. Breschi.* La cattedrale ed il battistero degli ariani a Ravenna. Ravenna 1965. Мнение Дж. Галасси о более позднем возникновении центрального медальона с изображением Крещения (в VIII веке) не подтвердилось при реставрационных работах. Этот медальон был выполнен тогда же, когда возник и пояс с апостолами, т.е. в начале VI века. Как убедительно показал Дж. Бовини, в исполнении мозаики принимали участие пять мастеров (первому принадлежит центральный медальон, второму–Этимасия, фигура апостола Петра и расположенная около него пальма, третьему–фигура апостола Павла и следующего за ним апостола, четвертому–фигуры идущих за Петром четырех апостолов и размещенные между ними пальмы, пятому–фигуры трех апостолов, следующих за Павлом, и две разделяющие их пальмы). Между работой трех первых и двух последних мозаичистов не могло быть значительного разрыва во времени.

20 *A. Testi Rasponi.* Note marginali al «Liber Pontificalis» di Agnello ravennate.–AttiMemRom, XXVII 1909, 326 ss.; *G. Gerola.*–FelRav, 13 1914, 57 ss.; *Id.* Il ripristino della Cappella di S. Andrea nel Palazzo Vescovile di Ravenna.–FelRav, 51 1932, 71–132; *Galassi.* Roma o Bisanzio, I, 79–80, tav. LXII–LXVII; *G. Bovini.* La Cappella Arcivescovile di Ravenna.–BECam Rav, 1956 11, 12–15; *L. B. Ottolenghi.* La Cappella Arcivescovile in Ravenna.–FelRav, 74 1957, 5–32; *P. Michelis.* Der Himmelsthron im Andreas-Oratorium zu Ravenna. (Ein neuer Beitrag zur Ikonographie ravennatischer Mosaiken).–FF, XXXII 1958, 87–90; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 72–73, Abb. 148; *Л. Мирковић.* Мозаици Архиепископске капеле у Равени.–Богословље, XXIII 1–2 1964, 33–47. Крест посреди звезд в конхе выполнен темперой.

21 *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 237–239.

22 *A. Muñoz.* Pitture medievali e romane.–L'Arte, III 1905, 55 ss.; *A. Baumstark.* I mosaici di Sant'Apollinare Nuovo e l'antico anno liturgico ravennate.–RGreg, IX 1910, 33 ss.; *Id.* Frühchristlich-palästinensische Bildkomposition in abendländischer Spiegelung, 2. Die Mosaiken von S. Apollinare Nuovo in Ravenna.–BZ, XX 1911 1, 188–196; *Кондаков.* Иконография Богоматери, I, 172–176; *C. Ricci.* Per la storia di S. Apollinare Nuovo, II. I musaici.–FelRav, 1916, supplemento II, 1, 39–43; *S. Muratori.* Die alcuni restauri fatti e da farsi nei mosaici di S. Apollinare Nuovo.–Ibid., 56–74; *G. Tura* [= *G. Gerola*]. I restauri in corso al mosaico di S. Apollinare Nuovo.–Ibid., 1916, supplemento II, 2, 111–119; *F. Di Pietro.* Un quesito stilistico nei mosaici di S. Apollinare Nuovo.–Annuario 1925–1926 del R. Liceo-Ginnasio «Dante Alighieri» in Ravenna. Ravenna 1927, 11–15; *Galassi.* Roma o Bisanzio, I, 71–78, 125–128, tav. XXI–LXI, CXI–CXIV; *R. Delbrueck.* Mosaik-Darstellung des Theodorich-Palastes in S. Apollinare Nuovo–BStM, I (ср.: *R. Bartoccini.*–FelRav, 37 1931, 64–65); *R. Bartoccini.* Sondaggi nei mosaici teodoriciani di S. Apollinare Nuovo in Ravenna.–FelRav, 41 1932, 168–170; *F. von Lorentz.* Theodorich–nicht Justinian.–RömMitt, L 1935, 339–347; *E. Will.* Saint-Apollinaire de Ravenne. Strasburg–Paris 1936; *G. Bovini.* L'ultimo pannello musivo della parete sinistra della chiesa di

S. Apollinare Nuovo a Ravenna.–FelRav, 53 1950, 20–39; *Id.* Nuove constatazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna.–Atti del I Congresso nazionale di archeologia cristiana. Roma 1950, 101–106; *Id.* L'aspetto primitivo del mosaico teodoriciano raffigurante la «Civitas Classis» in S. Apollinare Nuovo.–Fel Rav, 55 1951, 47–62; *Id.* Nuovissime osservazioni sulla tecnica e sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna.–Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 96–99; *Id.* Una prova di carattere tecnico dell'appartenenza al ciclo iconografico teodoriciano della Madonna in trono, figurata sui mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna.–Studi Romagnoli, III 1952, 19–26; *L. B. Ottolenghi.* I profeti ed i santi nei mosaici della basilica di S. Apollinare Nuovo.–BECam Rav, 1954 11, 6–7; *Id.* Stile e derivazioni iconografiche nei riquadri cristologici di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna.–FelRav, 67 1955, 5–42; 68 1956, 5–53; *G. Bovini.* Note sul presunto ritratto musivo di Giustiniano in S. Apollinare Nuovo di Ravenna.—Annales Universitatis Saraviensis, V (1956). Saarbrücken 1957, 50–53; Catalogo della mostra dei mosaici con scene cristologiche di S. Apollinare Nuovo di Ravenna. A cura di G. Bovini. Faenza 1957; *C. Cecchelli.* Mostra dei mosaici cristologici di S. Apollinare Nuovo.–FelRav, 74 1957, 64–82; *G. Bovini.* Le teorie delle sante e dei martiri in Sant'Apollinare Nuovo.–BECamRav, 1957 8, 3–5; *Id.* Note sull'arte dei «magistri musivarii» cui Teodorico affidò la decorazione dei pannelli con scene cristologiche nella sua Basilica Palatina di Ravenna.–AttiImol, VIII 1957, 33–46; *Id.* I mosaici «inediti» di S. Apollinare Nuovo.–Fede e Arte, 1958 1–2, 33–43; *Id.* Mosaici di Sant'Apollinare Nuovo. Il ciclo cristologico. Firenze 1958; *Id.* Osservazioni sui mosaici con scene cristologiche di Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna.–ArteAM, II 1958, 114–125; *Id.* A l'aube de Moyen Age. Deux grands mosaïstes inconnus sont les auteurs des scènes de la vie du Christ à Saint-Apollinair-le-Neuf à Ravenne.–Le Cahier des Arts, novembre 1958, 1047–1050; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 74–75, Abb. 150–153; *G. Bovini.* Mosaici di S. Apollinare Nuovo. Faenza 1959; *Id.* La vita di Cristo nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna. Ravenna 1959; *P. Testini.* I mosaici ravennati di S. Apollinare Nuovo.–RivACr, 35 1959, 225–230; *J. Wettstein.* Problème d'iconographie ravennate.–FelRav, 83 1961, 93–98; *G. Bovini.* Sant'Apollinare Nuovo di Ravenna. Milano 1961; *F. W. Deichmann.* Mosaici di S. Apollinare Nuovo.–CorsiRav, 1962, 233–240; *N. Duval.* Le psautier d'Utrecht et la représentation du Palais dans l'Antiquité tardive.–BAntFr, 1962, 140–141; *G. Bovini.* I «maestri» delle teorie dei martiri e delle sante in S. Apollinare Nuovo di Ravenna.–Studi di varia umanità in onore di F. Flora. Milano 1963, 826–832; *Id.* Antichi rifacimenti nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna.–CorsiRav, 1966, 51–82; *Id.* Principali restauri compiuti nel secolo scorso da Felice Kibel nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna.–Ibid., 83–104; *Л. Мирковић.* Мозаици равенских базилика.–ЗРВИ, IX 1966, 257–293. Сильно реставрированный мозаический портрет Юстиниана в Сант Аполлинаре Нуово является в действительности либо портретом Теодориха, либо одного из современных ему византийских императоров (Анастасий I или Юстин I).

23 Вероятно, на фоне центральной арки дворца была представлена фигура самого Теодориха, а во фронтоне–группа из трех фигур (Теодорих на коне посреди богинь городов Рима и Равенны). См.: *E. Dyggve.* Ravennatum Palatium Sacrum. La basilica ipetrale per cerimonie. Studi sull'architettura dei palazzi della tarda antichità.–Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Archaeologisk-kunsthistoriske Meddelelser, III 2. København 1941, 3 ff.; *Id.* Dødekult, Kejserkult og Basilika. Bidrag til Spørgsmålet om den oldkristne Kultbyganings Genesis.–Stud. fra Sprog- og Oldtidsforskning, 192. København 1943, 30 ff.; *G. Bovini.* Osservazioni sul frontone del «Palatium» di Teodorico figurato nel mosaico di S. Apollinare Nuovo di Ravenna.–Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte, I. Festschrift für R. Egger. Klagenfurt 1952, 206–211.

24 Перед Теодорихом и его супругой должны были шествовать святые, которые представляли их Христу и Богоматери. См.: *Grabar.* La peinture byzantine, 61–62.

25 *Nordström.* Ravennastudien, 63 ff.

26 *A. Baumstark.* I mosaici di Sant'Apollinare Nuovo e l'antico anno liturgico ravennate.–RGreg, IX 1910, 33–47.

27 *Grabar.* Martyrium, 270–271.

28 Ibid., 253, 267. Другие сцены, как, например, Воскрешение Лазаря и Отречение св. Петра, восходят к традициям римской иконографии.

29 Эта точка зрения была одно время особенно популярной у ряда исследователей XIX века (Ж. Лабарт, Ф. Грегоровиус, Ш. Байе, Э. Мюнц, Э. Доберт, В. Шульце и другие). См.: *Е. К. Редин.* Мозаики равеннских церквей. С.-Петербург 1896, 5–7.

30 *G. Galassi.* La prima apparizione dello stile bizantino nei mosaici ravennati.–Atti del X Congresso internazionale di storia dell'arte. Roma 1912, 74–79; *Id.* Roma o Bisanzio, I, 97; *G. Bovini.* Mosaici di Ravenna. Milano 1956, 35.

31 *J. Quitt.* Der Mosaiken-Zyklus von S. Vitale in Ravenna. Eine Apologie des Diophysitismus aus dem VI. Jahrhundert.–ByzDenkm, III 1903, 71–109 (рец. А. Баумштарка: ОС, I 1904, 423 ff.); *Galassi.* Roma o Bisanzio, I, 86–100, tav. LXXI–XCIII; *R. Delbrück.* Portraits aus den Kaisermosaiken in San Vitale.–AntDenkm, IV 1931, 10–11; *J. Strzygowski.* Asiens bildende Kunst. Augsburg 1930, 405–415; *R. Bartoccini.* Un restauro ai mosaici di San Vitale.–FelRav, 43 1934, 58–61; *K. M. Swoboda.* Die Mosaiken von San Vitale in Ravenna.–Neue Aufgaben der Kunstgeschichte. Brünn 1935, 25–44; *S. Bettini.* Die Mosaiken von San Vitale in Ravenna. Berlin 1940; *G. Rodenwaldt.* Bemerkungen zu den Kaisermosaiken in San Vitale.–JdI, 59–60 (1944–1945) 1949, 88–100; *S. Muratori.* I mosaici ravennati della chiesa di San Vitale. Bergamo 1945; *G. Mesini.* I musaici (della chiesa di S. Vitale).–ArtGr, 375 1947, 8–10; *E. Tea.* Una rappresentazione dell'offertorio in S. Vitale.–Ibid., 15–16; *C. Cecchelli.* Le «Imagines» imperiali in S. Vitale.–FelRav, 54 1950, 5–13; *L. Ringbom.* Graltempel und Paradies. Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter.–Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets akademiens Handlingar, 73. Stockholm 1951, 148 ff.; *F. W. Deichmann.* Contributi all' iconografia e al significato storico dei mosaici imperiali in S. Vitale.–FelRav, 60 1952, 5–20; *P. Toesca.* S. Vitale in Ravenna. I mosaici. Milano 1952; *F. W. Deichmann.* Gründung und Datierung von San Vitale zu Ravenna.–L'Art del I millenio. Torino 1953, 111–117; *S. Bettini.* Quadri di consacrazione nell'arte bizantina di Ravenna.–Ibid., 152–180; *O. von Simson.* Zu den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna.–BZ, 46 1953 1, 104–109; *G. Bovini.* S. Vitale di Ravenna. Milano 1955; *P. Michelis.* Zur Ikonographie der Mosaiken des Presbyteriums von S. Vitale in Ravenna.–Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe I, V 1955–1956, 63–67; *A. Bode.* Das Rätsel der Basilica di San Vitale in Ravenna.–ZKunstg, XX 1957 1, 52–79; *A. Byvanck.* I mosaici imperiali di S. Vitale di Ravenna.–CorsiRav, 1958 1, 49–54; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 76–77, Abb. 157–167; *G. Stričević.* Iconografia dei mosaici imperiali a San Vitale.–FelRav, 80 1959, 5–27; *K. Hauck.* Un'immagine imperiale a S. Vitale non ancora identificata.–Ibid., 28–40; *K. Wessel.* San Vitale in Ravenna. Ein Bau Theoderichs des Grossen? Zu alten und neuen Thesen.–ZKunstg, XXII 1959 3, 201–251; *F. Gerke.* Nuovi aspetti sull'ordinamento compositivo del mosaici del presbiterio di San Vitale di Ravenna.–CorsiRav, 1960 2, 85–98; *A. Grabar.* Quel est le sens de l'offrande de Justinien et de Théodora sur les mosaïques de Saint-Vital?–FelRav, 81 1960, 63–77; *Ch. Delvoye.* Sur la date de la fondation des Saints-Serge-et-Bacchus de Constantinople et de Saint-Vital de Ravenne.–Hommage à L. Hermann. Bruxelles 1960, 263–276; *L. Mirković.* Die Mosaiken von San Vitale zu Ravenna.–Akten XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, 396–404; *E. Battisti.* Per la datazione di alcuni mosaici di Ravenna e di Milano.–Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi. Roma 1961, 101 ss.; *G. Bovini.* Significato dei mosaici biblici del presbiterio di S. Vitale di Ravenna.–Corsi Rav, 1962, 193–215; *G. Stričević.* Sur le problème de l'iconographie des mosaïques impériales de Saint-Vital.–FelRav, 85 1962, 80–100; *Л. Мирковић.* Мозаици у цркви San Vitale у Равени.–Богословље, XXII 1–2 1963, 53–81; *M. Lawrence.* The Iconography of the Mosaics of S. Vitale.–Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana. Città del Vaticano 1965, 123–140. Наиболее убедительное толкование мозаик пресбитерия дают Е. К. Редин (Мозаики равеннских церквей, 125 и сл.) и К. Нордстрем (Ravennastudien, 93–98, 102–119). Все домыслы А. Боде о принадлежности мозаик Сан Витале к эпохе Теодориха носят совершенно фантастический характер, так как они не опираются на непосредственное изучение памятника, а представляют из себя чисто литературную конструкцию.

32 См.: *M. Mazzotti.* L'attività edilizia di Massimiano di Pola.–FelRav, 71 1956, 5–30; *G. Bovini.* Massimiano di Pola arcivescovo di Ravenna.–Ibid., 74 1957, 5–27.

33 Гостеприимство Авраама имело и другое символическое значение, поскольку принесение в жертву тельца рассматривалось как прообраз пасхального агнца, т.е. крестной смерти Христа. См.: *Nordström.* Ravennastudien, 115.

34 Пророки Исаия и Иеремия были выбраны и потому, что они предсказали воплощение Сына Божия и его страдания. См.: *Nordström.* Ravennastudien, 118.

35 *A. Alföldi.* Insignien und Tracht der römischen Kaiser.–RömMitt, I 1935, 133 ff.

36 *D. Farabulini.* I celebri musaici della basilica classense in Ravenna e le quistioni nuove intorno ad essi da illustri archeologi.–Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, serie II, 8 1903, 273–351; *S. Muratori.* Notizie di Ravenna.–L'Arte, XIII 1910, 60–63; *G. Galassi.* La cosidetta decadenza nell'arte musiva ravennate: i musaici di Sant'Apollinare in Classe.–FelRav, 15 1914, 623–633; 16 1914, 683–691; *R. Delbrück.* Carmagnola.–RömMitt, XXIX 1914, 71 ss.; *G. Gerola.* Il quadro storico nei mosaici di S. Apollinare in Classe.–AttiMemRom, VI 1915–1916, 66–93; *Galassi.* Roma o Bisanzio, I, 101–107, 191–194, 198–199, 249–250, tav. XCIV–C, CXVII–CXIX, CXXV–CXXVIII; *G. Mesini.* Basilica di Sant'Apollinare in Classe. Ravenna 1949; *A. Benini.* La basilica di Sant'Apollinare in Classe, 2 ed. Ravenna 1950; *M. Mazzotti.* La basilica di Sant'Apollinare in Classe. Città del Vaticano 1954; *Volbach.* Frühchristliche Kunst, 77, Abb. 170–173; *E. Dinkler.* Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe. Köln–Opladen 1964; *Л. Мирковић.* Мозаици равенских базилика.–ЗРВИ, IX 1966, 257–293.

37 *G. Bovini.* Note sull'antica decorazione musiva di S. Agata Maggiore a Ravenna.–Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni, III. Milano 1956, 753–763.

38 *O. Wulff.* Das ravennatische Mosaik von S. Michele in Affricisco im Kaiser Friedrich-Museum.–JbPrKs, XXV 1904 4, 374–401; *C. Ricci.* La chiesa di S. Michele «ad Frisigelo» in Ravenna.–RassArte, 1905 9, 136–142; *Id.* Ancora sul mosaico già in S. Michele di Ravenna ora nel Museo di Berlino.–Ibid., 1905 11, 17; *O. Wulff.* Der Erhaltungszustand des ravennatischen Mosaiks...–Kunstchronik, 1905, 8–10; *Id.* Ein Schlusswort über das Mosaik von S. Michele.–Ibid., 1906, 87–88; *Ф. Шмит.* Алтарные мозаики церкви Михаила архангела в Ра-

венне.-Светильник, 1915 3-4, 47-54; *Galassi.* Roma o Bisanzio, I, 111-113; *G. Bovini.* Un'antica chiesa ravennate: San Michele in Africisco.-FelRav, 62 1953, 5-37; *Id.* A proposito dei mosaici dell'abside e dell'arco trionfale di S. Michele in Africisco.—Ibid., 63 1953, 64-65; *K. Wessel.* Das Mosaik aus der Kirche San Michele in Africisco zu Ravenna. Berlin 1955; *C. Cecchelli.* Osservazioni circa il mosaico di S. Michele in Africisco.-FelRav, 82 1960, 124-132; *K. Wessel.* Il mosaico di S. Michele in Africisco.-CorsiRav, 1961, 369-392; *R. Farioli.* Ravenna paleocristiana scomparsa.-FelRav, 83 1961, 34 ss.; *G. Bovini.* Una nuova proposta circa l'interpretazione della dizione «in Africisco» data alla chiesa ravennate dedicata all'Arcangelo Michele.-Ibid., 92 1965, 124-127. Нет никаких оснований приписывать мозаики Сан Микеле ин Аффричиско константинопольским мастерам, как это делает К. Вессель.

39 На связи Равенны с искусством Антиохии первым указал Й. Стржиговский: *J. Strzygowski.* Antiochenische Kunst.-OrChr, II 1902, 421-433. См. также: *Id.* Ravenna als Vorort aramäischer Kunst.-Ibid., V 1915, 83-110.

40 *A. Gnirs.* Das Mosaikbild in der Kirche S. Maria di Canetto in Pola.-Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmäler, III. Folge, IX. Wien 1910, Beiblatt, 431-432; *W. Gerber.* Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens. Dresden 1912, 60; *A. Gnirs.* Führer durch Pola. Wien 1915, 102-103; *A. Morassi.* La chiesa di Santa Maria Formosa o del Canneto in Pola.-BA, IV 1924, 16-20, 23; *G. Galassi.* Il musaicista di Massimiano di Pola.-FelRav, 33 1929, 7-10; *Id.* Roma o Bisanzio, I, 110-111; *Я. И. Смирнов.* Цромская мозаика. Тифлис 1935, 25-26; *Bettini.* Pittura bizantina, II[1], 51. А. Гнирс и А. Морасси восстанавливают утраченную композицию как изображение Traditio Legis, но такая реконструкция остается спорной.

41 *T. Jackson.* Dalmatia. The Quarnero and Istria. Oxford 1887, III, 316 ff.; *G. Boni.* Il Duomo di Parenzo ed i suoi mosaici.-AStA, VII 1894, 107-131, 359-361; *P. Deperis.* Il Duomo di Parenzo ed i suoi mosaici.-AttiIstr, X 1894 1, 191-200, X 1894 4, 479-500; *A. Amoroso.* Le basiliche cristiane di Parenzo. Parenzo 1895; *O. Marucchi.* Le recenti scoperte nel Duomo di Parenzo.-NBACr, 1896, 14-26, 122-138; *C. Errard, A. Gayet.* L'art byzantin.., II. Parenzo. Paris 1901; *W. Neumann, J. Wlha.* Der Dom von Parenzo. Wien 1902; *Millet.* L'art byzantin, 169-170; *A. Pogatschnig.* Dalle origini sino all'imperatore Giustiniano.-AttiIstr, XXVI 1910, 34 ss.; *Dalton,* 372-374; *Wulff,* 433; *Кондаков.* Иконография Богоматери, I, 176-180; *van Berchem, Glouzot,* 175-182; *Diehl,* 223-225; *Galassi.* Roma o Bisanzio, I, 109-110, tav. CI-CV; *B. Tamaro Forlati.* Mosaici presso la Basilica Eufrasiana (Parenzo).-Notizie degli Scavi, 1928, 411-412; *Bettini.* Pittura bizantina, II[1], 30-31; *B. Molajoli.* La basilica Eufrasiana di Parenzo. Parenzo 1943, 26-28, 39-43, 52, 56; *M. Prelog.* Poreč. Grad i spomenici. Beograd 1957, 93-113; *Id.* Poreč Mosaics. Ljublana-Zagreb 1959; *G. Bovini.* Il complesso delle basiliche paleocristiane di Parenzo.-CorsiRav, 1960 2, 19-26; *E. Kitzinger.* Some Reflections on Portraiture in Byzantin Art.-ЗРВИ, VIII 1 1963, 188-189; *J. Максимовић.* Иконографиja и програм мозаика у Поречу.-Ibid., VIII 2, 247-262; *J. Kastelić.* Lo stile e il concetto dei mosaici della basilica Eufrasiana a Parenzo.-Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana. Città del Vaticano 1965, 485; *Л. Мирковић.* У одбрану епископа Еуфразиja ктитора базилике у Поречу.-ГСПЦ, 47 1966, 186-194. Мозаики Пореча примыкают по стилю к наиболее примитивным мозаикам Равенны (Арианский баптистерий). А. Грабар (Martyrium, 240) правильно отмечает сходство иконографии мозаик нижнего регистра с ампулами из Боббио.

42 *Я. И. Смирнов.* Христианские мозаики Кипра.-ВВ, IV 1-2 1897, 65 и сл.; *Dalton,* 386-387; *Кондаков.* Иконография Богоматери, I, 240-242; *Wulff,* 432; *Diehl,* 205; *Γ. Σωτηρίου.* Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 61; *A. H. S. Megaw.* Cyprus. Annual Report of the Director of Antiquities for the Year 1950. Nicosia 1951; *Id.* The Mosaics in the Church of Panayia Kanakaria in Cyprus.-Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 199-200; *G. Galassi.* Musaici di Cipro e musaici di Ravenna.-FelRav, 66 1954, 5-17; *A. Grabar.* The Virgin in a Mandorla of Light.-Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 305-311; *Ammann,* 40-42; *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus, 23-27; *A. Megaw, A. Stylianou.* Chypre. Mosaïques et fresques byzantines. New York 1963, 6, pl. 1, 2. Ср. трактовку одеяния ангела с мозаикой Сан Микеле ин Аффричиско. Следует упомянуть и фрески в цистерне в Саламине на Кипре. Наряду с декоративными мотивами (нильские пейзажи с растениями, рыбами и птицами) здесь имеется медальон с головой бородатого Христа. Эти фрески, датируемые VI веком, несомненно связаны с Антиохией (в цистерне найдены две антиохийские монеты III и V веков). См.: *M. Sacopoulo.* La fresque chrétienne la plus ancienne de Chypre.-CahArch, XIII 1962, 61-83.

43 *L. E. De Laborde, M. A. Linant.* Voyage dans l'Arabie Pétrée. Paris 1830, 67; *G. Ebers.* Durch Gosen zum Sinai. Leipzig 1872, 273 ff.; *С. А. Усов.* Мозаика в церкви Преображения в монастыре св. Екатерины на Синае.-Древности. Труды МАО, VIII 1880, 105-122; *Кондаков.* Синай, 75-99; *Айналов.* Эллинистические основы, 202-213; *F. M. Abel.* Notes d'archéologie chrétienne sur le Sinaï.-RBibl, IV 1907, 105-112; *S. Vailhé.* La mosaïque de la Transfiguration au Sinaï, est-elle de Justinien?-ROChr, 2 1907, 96-98; *H. Grégoire.* Sur la date du monastère du Sinaï.-BCH, XXXI 1907, 327-334; *Dalton,* 383; *J. de Kergerley.* Sites délaissés de l'Orient. Paris 1913; *Johann Georg, Herzog zu Sachsen.* Das Katharinenkloster am Sinai. Leipzig-Berlin 1912; *Wulff,* 419-421; *Th. Wiegand.* Sinai. Berlin 1920; *van Berchem, Clouzot,* 183-188; *V. N. Beneševič.* Sur la date de la mosaïque de la Transfiguration au Mont Sinaï.-Byzantion, I 1924, 145-172; *Diehl,* 205; *M. Rabino.* Le monastère de Sainte-Catherine. Cairo 1938; *Bettini.* Pittura bizantina, II[1], 42-43; Monumenta Sinaitica, 3-13 (текст Н. П. Кондакова); *G. Sotiriou.* Τὸ μωσαϊκὸν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ.-Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 246-252; *G. Galassi.* I mosaici sinaitici. Concordanze e sconcordanze con Ravenna.-FelRav, 63 1953, 5-35; *A. Guillou.* Le monastère de la Théotocos au Sinai.-MélRom, 67 1955, 217-258; *Ammann,* 38-39; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 29; *H. Skrobucha.* Sinai. Olten-Lausanne 1959; *G. Gerster.* Sinai. Land der Offenbarung. Berlin-Frankfurt am Main 1961; *A. Champdor.* Le mont Sinai et le monastère de Sainte Catherine. Paris 1963; *K. Weitzmann, I. Ševčenko.* The Moses Cross at Sinai.-DOP, 17 1963, 385-398; *K. Weitzmann.* Mount Sinai's Treasures.-NG, 1964 January, 107-108, 110-111; *Id.* The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai.-DOP, 18 1964, 341-352. Выводы В. Н. Бенешевича относительно даты можно считать окончательными. Последующие реставрационные работы показали, что нет достаточных оснований принять мнение А. Гийу, который отрицает подлинность надписи и относит мозаики к VII веку. Тип Христа, угловатые движения фигур и их деформированные пропорции связывают эти мозаики с сиро-палестинским кругом (ср. Евангелие Рабулы), так же как и большой бронзовый крест, по-видимому, современный мозаикам. Можно предполагать, что мозаичисты, посланные Юстинианом, происходили не из Константинополя, а из Палестины. Медальоны выдают известное сходство с Сан Витале. О фрагментах фресок VI-VII века, которые недавно открыты в капелле близ южной стороны юстиниановых стен, окружающих Синайский монастырь, см.: *Γ. Σωτηρίου.* Τοιχογραφίαι τῆς σκηνῆς τοῦ μαρτυρίου εἰς παρεκκλήσια τοῦ τείχους τῆς μονῆς Σινᾶ. -StBN, IX 1957, 389-391.

44 *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 18-20, 27-29, 31-33.

45 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 22-53; *Id.* Martyrium, 240, 310-311; *A. Frolow.* L'église rouge de Peruštica.-BByzI, I 1946, 29-42, pl. VIII-XIX; *Д. Панайотова.* Червената црква при Перущица. София 1956.

46 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 28, 53. Постановление собора от 692 года (Mansi, XI, 977-980) никогда не было признано в Риме. Поэтому в западном искусстве изображения агнца встречаются и в позднейшее время.

47 *Ђ. Мано-Зиси.* Фреске у Стобима.-Старинар, VIII-IX 1933-1934, 244-248; *Его же.* Ископавања у Стобима, 1933 и 1934 године.-Там же, X-XI (1935-1936) 1936, 164-168; *E. Kitzinger.* A Survey of Early Christian Town of Stobi.-DOP, 3 1946, 107-111, fig. 148-153; *J. Maksimović.* Contribution à l'étude des fresques de Stobi.-CahArch, X 1959, 207-216.

48 *Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи, 7-13; *Ее же.* Стенная живопись в Аруче (Талиш).-ИзвАН АрмССР, серия общественных наук, 1952 I, 49-66.

49 См.: *Grabar.* Martyrium, 177-180, 209-211, 233, 277; *F. van der Meer.* Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Paris 1938.

50 *A. Grabar.* Les ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio). Paris 1958, 17, 26-27, 29-30, 38, 40, 58-59, pl. III, VII, XVII, XIX, XXVII, XXIX, L, LIII.

51 *Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи, 9, цв. табл.

52 Й. Стржиговский [*J. Strzygowski.* Das Etschmiadzin Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Wien 1891 (= ByzDenkm, I)] считал одновременными тексту лишь миниатюры на полях, все же миниатюры размером в лист он рассматривал как сирийскую работу VI века. Миниатюры на лл. 223-229 К. Вейцман (*K. Weitzmann.* Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg 1933, 15) приписывает армянскому художнику X века. Столь поздняя датировка этих миниатюр неприемлема. Но, с другой стороны, отнесение их к VI веку также невозможно, так как в это время были еще очень сильны пережитки античного импрессионизма, что, в частности, подтверждает и мягкая живописная трактовка фигур в Евангелии Рабулы. Наиболее вероятным временем исполнения миниатюр следует считать зрелый VII-ранний VIII век (ср. cod. Paris. syr. 341). С. Дер Нерсесян, которая ранее отдавала вшитые миниатюры Эчмиадзинского Евангелия сирийскому мастеру, позже, как и я, приписала их армянским художникам VII века (*S. Der Nersessian.* The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel.-ArtB, XV 1933 1, 1-34; *Ead.* La peinture arménienne au VII[e] siècle et les miniatures de l'Evangile d'Etchmiadzin.-Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 49-57). См. также: *Buchthal, Kurz,* 73; *K. Wessel.* Zu den Anfangsminiaturen des Etschmiadzin-Evangeliars.-Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, III 1953-1954, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 2, 101-105; *С. Мнацаканян.* К изучению миниатюр Эчмиадзинского Евангелия 989 г.-ИзвАН АрмССР, общественные науки, 1958 1, 55-66 (на арм. яз.).

53 *Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи, 14.

54 *Д. Гордеев.* Краткий отчет о командировках в Кахию и Горийский уезд летом 1917 года.-Известия

Кавказского отделения МАО, V. Тифлис 1919, 29–34; *G. Tschubinaschwili, J. Smirnow*. Die Kirche in Zromi und ihr Mosaik. Tiflis 1934 (= Georgische Baukunst, II), 91–123; *Я. И. Смирнов*. Цромская мозаика. Тифлис 1935; *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 23–30. В Цроми лишь конха была украшена мозаикой. Над окном апсиды был изображен фреской Нерукотворный Спас, а по сторонам от окна две молящиеся фигуры (около одной из них стояла надпись: Стефанос). В вершине конхи, скорее всего, была представлена Десница божия, а не Уготованный престол, который склонен здесь усматривать Ш. Я. Амиранашвили.

55 См.: *E. Kitzinger*. The Cult of Images in the Age before Iconoclasm. – DOP, 8 1954, 83–150; *Grabar*. Iconoclasme, 13–112; *M. Chatzidakis*. L'icone byzantine. – Saggi e memorie di storia dell'arte, 2. Venezia 1959, 15–17. Наиболее полный обзор памятников ранней иконописи дает В. Феличетти-Либенфельс (*Felicetti-Liebenfels*, 11–32), см. также: Frühe Ikonen, IX–XI.

56 *W. Elliger*. Zur Entstehung und frühen Entwicklung der altchristlichen Bildkunst. Leipzig 1934 (= Studien über christliche Denkmäler, 23), 273.

57 PG, 46, col. 572 C.

58 *Felicetti-Liebenfels*, 25.

59 PG, 50, col. 516. См.: *W. Elliger*. Zur Entstehung..., 107 ff.

60 *Mansi*, XI, 977 E–980 B.

61 *G. Sotiriou*. Ἐγκαυστικὴ εἰκὼν τοῦ ἀποστόλου Πέτρου τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ. – Παγάρπεια. Mélanges H. Grégoire. Bruxelles 1950 (= AIPHOS, 10), 607–610; *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 1–3, II, 19–21; *K. Weitzmann*. Mount Sinai's Holy Treasures. – NG, 1964 January, 113; Frühe Ikonen, Taf. 5. В медальонах представлены Богоматерь, Христос и молодой Моисей.

62 *G. Sotiriou*. Icônes byzantines du monastère du Sinaï. – Byzantion, XIV 1939 1, 326; *Id*. Ἐγκαυστικὴ εἰκὼν τῆς ἐνθρόνου Θεοτόκου τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ. – BCH, LXX 1946, 552 ff.; *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 4–7, II, 21–22; Frühe Ikonen, Taf. 1–3.

63 *Д. Айналов*. Синайские иконы восковой живописи. – ВВ, IX 3–4 1902, 361–367, 368–375; *Кондаков*. Афон, 126–128; *Петров*. Альбом музея Киевской духовной академии, I, 8–9, рис. 4, 5; *Кондаков*. Иконография Богоматери, I, 159–164; *Wulff, Alpatoff*, 30–32, 18–22, 258–259; *Банк*. Византийское искусство в СССР, ил. 110–112. Тип Богоматери повторяется в вульгаризированной форме на одной из фресок в монастыре Саккара (*J. F. Quibell*. Excavations at Saqqara, II. Cairo 1908, pl. XLIX). На иконе Предтечи в медальонах даны полуфигуры Христа и Марии.

64 *J. Strzygowski*. Das Etschmiadzin-Evangeliar..., Anh. II: Zwei enkaustische Heiligenbilder vom Sinaï im Museum der geistlichen Akademie zu Kiew. – Byz Denkm, I 1891, 113 ff.; *Д. Айналов*. Синайские иконы восковой живописи, 344, 352–363; *Кондаков*. Афон, 124–126; *Петров*. Альбом музея Киевской духовной академии, I, 7–8, табл. 3; *Wulff, Alpatoff*, 8–14, 257; *Банк*. Византийское искусство в СССР, ил. 113–115. Д. В. Айналов связывал икону Сергия и Вакха с Константинополем, против чего решительно говорит ее стиль. Она обнаруживает несомненное сходство с фреской в капелле св. Иулитты и Кирика в Санта Мария Антиква (741–752), изображающей четырех неизвестных святых.

65 *G. Galassi*. I mosaici sinaitici. Concordanze e sconcordanze. – FelRav, 12 1953, 26–29; *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 8–9, II, 23–25.

66 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 10–16, 28, II, 25–30; *K. Weitzmann*. The Jephthah Panel in the Bema of the Church of St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. – DOP, 18 1964, 345–347, fig. 8–10; Frühe Ikonen, Taf. 8, 9. На Синае хранятся еще сильно попорченные боковые створки триптиха с изображениями Благовещения и Петра и Павла. Исполненные в технике энкаустики, они датируются VII веком. См.: *K. Weitzmann*. Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai. – ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 14–15.

67 *W. Dennison, Ch. R. Morey*. Studies in East Christian and Roman Art. New York 1918, 63–81; *Wulff, Alpatoff*, Abb. 5, 6, 7, 11; *Peirce, Tyler*. L'art byzantin, II, pl. 166; *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 20, II, 35–36; *Felicetti-Liebenfels*, Taf. 29, 30 C, 31 A; *K. Wessel*. Koptische Kunst. Recklinghausen 1963, 186, Taf. XIV; Koptische Kunst. Christentum am Nil. Essen-Bredeney 1963, 294, Taf. IV.

68 *Д. Айналов*. Пластина от коптского триптиха из собрания В. С. Голенищева. – ВВ, V 1–2 1898, 181–186; *Wulff, Alpatoff*, 32–33, 259, Abb. 13.

69 *Ph. Lauer*. Le trésor du Sancta Sanctorum. – Mon Piot, XV 1907, 97 et suiv.; *H. Grisar*. Die römische Kapelle der Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Freiburg 1908, 113 ff.; *Millet*. Iconographie de L'Evangile, 107, 558; *Wulff, Alpatoff*, 33–36, 259, Abb. 14; *Ch. R. Morey*. The Painted Panel from the Sancta Sanctorum. – Festschrift zum 60. Geburtstag von P. Clemen. Bonn 1926, 151–167; *W. Volbach*. Il tesoro della cappella Sancta Sanctorum. Città del Vaticano 1941, 18, fig. 14.

70 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 17–19, II, 33–35.

71 *C. Bertelli*. La Madonna del Pantheon. – BA, XLVI 1961 1–2, 24–32; *D. H. Wright*. The Earliest Icons in Rome. – ArtsM, October 1963, 24–26. Правая рука Богоматери и правая ручка младенца с самого начала были написаны золотом. Среди римских икон Madonna del Pantheon наиболее близка к греческим прототипам.

72 *A. Cellini*. Una Madonna molto antica. – Proporzioni, III 1950, 1–5; *G. Ansaldi*. Un'antica icone della Vergine. – Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 63–72; *Galassi*. Roma o Bisanzio, II, 341–345; *A. Grabar*. Notes sur l'iconographie ancienne de la Vierge. – CahTech, III 1954, 5–9; *Ch. R. Morey*. The Madonna of Sta Francesca Romana. – Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene. Princeton 1954, 118–121; *E. Kitzinger*. On Some Icons of the Seventh Century. – Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 132–150; *Felicetti-Liebenfels*, 28; *D. Talbot Rice*. The Beginnings of Christian Art. London 1957, 112–113; *Grabar*. Iconoclasme, 81; *D. H. Wright*. The Earliest Icons in Rome, 26–28. Икону в Santa Maria Nova (ныне эта церковь называется Santa Francesca Romana) датировали и V веком (А. Челлини, Дж. Ансальди), и VI (А. Грабар), и VII (Ч. Морей, Э. Китцингер, Д. Талбот Райс), и XI (Дж. Галасси). Наиболее вероятное время ее исполнения VII – начало VIII века. Подобно Э. Китцингеру, я не вижу оснований отрывать эту икону от римской школы.

73 *Кондаков*. Иконография Богоматери, I, 301–314; *Wilpert*, IV, Taf. 274; *Felicetti-Liebenfels*, 27; *C. Bertelli*. Osservazioni sulla Madonna della Clemenza. – RendPontAcc, 30–31 1957–1959, 141–152; *G. A. Wellen*. Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Gottesmutterbild in frühchristlicher Zeit. Anversa–Utrecht 1960, 206 ff.; *E. Schiavi*. Origini dell'encausto. – L'Arte, XXV 1960 4, 355–359; *C. Bertelli*. La Madonna di Santa Maria in Trastevere. Roma 1961; *D. H. Wright*. The Earliest Icons in Rome, 28–30; Il restauro della Madonna della Clemenza. Roma 1964 (= Bolletino dell'Istituto centrale del restauro, 41–44). У подножия трона представлен коленопреклоненный папа Иоанн VII.

74 Слабые отголоски салоникского искусства мы находим в мозаиках оратория Сан Венанцио (640–649) Латеранского баптистерия (фигуры мучеников на стенах по сторонам от триумфальной арки). См.: *W. F. Volbach*. Early Christian Mosaics. New York 1946, pl. XIII. С несомненными византийскими влияниями мы сталкиваемся и в мозаиках оратория папы Иоанна VII в Ватикане (705–707) и в мозаике с изображением св. Себастьяна в Сан Пьетро ин Винколи в Риме (около 680), что, однако, не дает еще оснований трактовать эти мозаики как произведения византийской живописи. См.: *Grabar*. La peinture byzantine, 77–79; *W. F. Volbach*. Early Christian Mosaics, pl. XIV; *P. J. Nordhagen*. Nuove constatazioni sui rapporti artistici tra Roma e Bisanzio sotto il pontificato di Giovanni VII (705–707). – Atti del III Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo (ottobre 1956). Spoleto 1959, 445–452; *Id*. The Mosaics of John VII (705–707 A.D.). – ActaIRNorv, II 1965, 121–166.

75 *V. N. Lazarev*. L'arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'alto medioevo. – Atti del Convegno internazionale sul tema: L'Oriente cristiano nella storia della civiltà. Roma 1964, 661–669 [русский текст: *В. Н. Лазарев*. Византийская живопись. Сборник статей. Москва 1971, 89–95 («Византийское искусство и итальянская живопись раннего средневековья»)].

76 См.: *E. Kitzinger*. Römische Malerei von Beginn des VII. bis zur Mitte des VIII. Jahrhunderts. München 1936; *E. Mâle*. Rome et ses vielles èglises. Paris 1942, 88–97; *F. Hermanin*. L'arte in Roma dal sec. VIII al XIV. – Storia di Roma, XXIII. Bologna 1945, 177–200; *E. Lavagnino*. L'arte medioevale. Torino 1949 (= Storia dell'arte classica e italiana, II), 75–76, 173–181; *M. Matthiae*. Mosaici medievali di Roma. SS. Cosma e Damiano e S. Teodoro. Roma 1948; *Grabar*. La peinture byzantine, 81; *Grabar, Nordenfalk*. Le Haut Moyen Age, 44–49; *P. Baldass*. The Mosaic of the Triumphal Arch of San Lorenzo fuori le Mura. – GBA, XLIX 1957 janvier, 1–18; *M. Matthiae*. SS. Cosma e Damiano. Roma 1960; *Id*. Le chiesa di Roma dal IV al X secolo. Bologna 1962; *G. Bovini*. Il mosaico absidiale di S. Stefano Rotondo a Roma. – CorsiRav, 1964, 101–114; *R. Budriesi*. I mosaici della chiesa dei SS. Cosma e Damiano a Roma. – FelRav, 1966, 5–35; *M. Matthiae*. Pittura romana del medioevo, I. Roma 1966. Выводы П. Бальдасса о разновременном возникновении отдельных частей мозаики в Сан Лоренцо фуори ле Мура нуждаются в тщательной проверке на основе технологического обследования памятника.

V ЭПОХА ИКОНОБОРЧЕСТВА (730–843)

1 Об иконоборчестве см.: *J. Guevara*. Dissertatio historico-dogmatica de sacrarum imaginum cultu religioso quatuor epochis complectens dogma etc. Fulginiae 1789; *Кондаков*, 101–133; *K. Schwarzlose*. Der Bilderstreit. Gotha 1890; *Б. М. Мелиоранский*. Георгий Кипрянин и Иоанн Иерусалимлянин, два малоизвестных борца за православие в VIII веке. С.-Петербург 1901 (= Записки Историко-филологического факультета имп. С.-Петербургского университета, LIX); *L. Bréhier*. La querelle des images. Paris 1904; *Millet*. L'art byzantin, 187–189; *Б. Мелиоранский*. Философская сторона иконоборчества. – Вопросы философии и психологии, 1907 март–апрель, 149–170; *Dalton*, 13–16; *Кондаков*. Иконография Богоматери, II, 3–6, 12; *J. von Vegh*. Die Bilderstürmer. Strassburg 1915; *Wulff*, 362–364; *Strzygowski*. Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 25, 120–123, 174; *Glück*, 32–42; *Dalton*. East Christian Art, 15–16; *Diehl*, 360–390; *Wulff, Alpatoff*, 43–46; *Ebersolt*, 16–25; *Gerstinger*, 3–4, 26–28; *N. Jorga*. Le «nouvel hellénisme» et l'iconoclasme. – L'Acropole, 1926, 5–12; *Г. Острогорский*. Соединение вопроса о св. иконах с христологической догматикой в сочинениях православных апологетов раннего периода иконоборчества. – SK, I 1927, 35–48; *Его же*. Гносеологические основы византийского спора о святых иконах. – Ibid., II 1928, 47–51; *Id*. Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits.

Breslau 1929; *Id.* Les débuts de la querelle des images.-Mélanges Ch. Diehl, I. Paris 1930, 235-255; *E. Martin.* A History of the Iconoclastic Controversy. London 1930; *R. Byron, D. Talbot Rice.* The Birth of Western Painting. London 1930, 25-72; *G. Ladner.* Der Bilderstreit und die Kunst-Lehren der byzantinischen und abendländischen Theologie.-ZKircheng, I 1931, 1-23; *G. Marçais.* La question des images dans l'art musulman.-Byzantion, VII 1932, 161-183; *G. Ostrogorsky.* Rom und Byzanz im Kämpfe um die Bilderverehrung.-SK, VI 1933, 73-87; *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 166-172; *G. Ladner.* Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy.-MedSt, 1940, 127-149; *Б. Горянов.* Иконоборческое движение в Византии.-Исторический журнал, 1941 2, 68-78; *E. Mâle.* Rome et ses vieilles églises. Paris 1942, 98-132; *S. Der Nersessian.* Image Worship in Armenia and Its Opponents.-Armenian Quarterly, 1946, 67-81; *A. Florovsky.* Origen, Eusebius and the Iconoclastic Controversy.-Church History, 1950, 77 ff.; *L. Grondijs.* Images de saints d'après la théologie byzantine du VIII[e] siècle.-Actes du VI[e] Congrès international d'études byzantines, II. Paris 1951, 145-170; *H. von Campenhausen.* Die Bilderfrage als theologisches Problem der alten Kirche.-ZThKirch, 1952, 33 ff.; *A. Visser.* Nikephoros und der Bilderstreit. s'Gravenhage 1952; *G. Ladner.* The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy.-DOP, 7 1953, 1-34; *P. Alexander.* The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and Its Definition (Horos).-Ibid., 35-66; *F. Dvornik.* The Patriarch Photius and Iconoclasm.-Ibid., 69-97; *M. Anastos.* The Ethical Theory of Images formulated by the Iconoclasts in 754 and 815.-Ibid., 8 1954, 153-160; *Id.* The Argument for Iconoclasm as presented by the Iconoclastic Council of 754.-Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend, Jr. Princeton 1955, 177-189; *P. Alexander.* An Ascetic Sect of Iconoclasts in Seventh Century Armenia.-Ibid., 151-160; *Felicetti-Liebenfels*, 33-42; *Grabar.* Iconoclasme; *P. Alexander.* The Patriarch Nicephorus of Constantinople: Ecclesiastical Policy and Image Worship in the Byzantine Empire. New York 1958; *Е. Э. Липшиц.* Очерки истории византийского общества и культуры. VIII-первая половина IX века. Москва-Ленинград 1961.

2 *Grabar.* Iconoclasme, 67-72, 105-112.

3 *Mansi*, XII 1901, 187-188, 193.

4 Liber Pontificalis, ed. L. Duchesne. Paris 1886, I, 391.

5 Vita S. Stephani junioris.-PG, 100, col. 1113.

6 Ibid., col. 1120.

7 *Theophanus Continuatus.* Chron., III, 10.-PG, 109, col. 113.

8 *Grabar.* Iconoclasme, 118 et suiv.

9 Ibid., 130, 133-135. См.: *C. Mango.* The Brazen House. København 1959, 118-119, 122-125, 170-174. К. Манго дает несколько иное чтение надписи (не «император», а «господин») и связывает последнюю не со Львом III, а со Львом V.

10 *Niceph.* Antirrheticus, I, 27.-PG, 100, col. 276.

11 *Grabar.* Iconoclasme, 145, 171.

12 См.: *O. Grabar.* Islamic Art and Byzantium.-DOP, 18 1964, 67-88.

13 *Niceph.* Antirrheticus, III, 45.-PG, 100, col. 464-465. См.: *Grabar.* Iconoclasme, 117-179; *Id.* «L'esthétisme» d'un théologien humaniste byzantin du IX[e] siècle.—Mélanges Mgr. Andrien. Strasbourg 1957, 189-199.

14 *Dalton*, 412-414 (с указанием более старой литературы); *M. van Berchem.* The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and the Great Mosque in Damascus.-In: K. A. C. Creswell. Early Muslim Architecture, I. Oxford 1932, 151-228, pl. 5-24, 28-32; *E. Diez.* The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem.-AI, 1 1934, 235-238; *Sh. D. Goitein.* The Historical Background of the Erection of the Dome of the Rock.-JAOS, LXX 1950, 104-108; *Grabar.* Iconoclasme, 62-67; *M. Bonfioli.* Mosaici siro-palestinesi in rapporto alle decorazioni delle moschee di Gerusalemme e Damasco.-RivAC, XXXIII 1957, 161-196; *Id.* Nota sullo stile di un gruppo di mosaici in Levante.-FelRav, 76 1958, 21-31; *Kitzinger.* Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, 10-11; *H. A. R. Gibb.* Arab-Bysantine Relations under the Umayyad Caliphate.-DOP, 12 1958, 221-233; *O. Grabar.* The Umayyad Dome of the Rock.-ArsOr, III 1958, 33-62; *R. Ettinghausen.* La peinture arabe. Genève 1962, 20-22; *W. Caskel.* Der Felsendom und die Wallfahrt nach Jerusalem. Köln-Opladen 1963.

15 *E. Kühnel.* Die Mosaiken der Omayadenmoschee in Damaskus.-Der Cicerone, XXI 1929, 633-636; *M. Gauthier.* Les mosaïques de la Grand Mosquée de Damas et les fouilles du Moyen-Euphrate (1929).-L'Art Vivant, 1929 octobre, 805-806; *E. de Lorey.* Les mosaïques du VIII[e] siècle de la mosquée des Ommeiades à Damas.-CahArt, 1929, 305-312; *А. Ренгартен.* Мозаики VIII века Большой мечети Омеядов в Дамаске...-SK, III 1929, 299-300; *M. S. Briggs.* Newly Discovered Syrian Mosaics.-BM, LVIII 1931 April, 180-183; *M. Chamot.* The Damascus Mosaics.-Apollo, XIII 1931 April, 219-222; *E. de Lorey.* Les mosaïques de la Mosquée des Omayades à Damas.-MonPiot, 1929, 111-139; *Id.* Les mosaïques de la mosquée des Omayyades à Damas.-Syria, XII 1931, 326-349; *M. van Berchem.* The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus, 229-252, pl. 36, 37, 40-45 (в вышецитированной книге К. Крезуэлла); *E. de Lorey.* L'hellénisme et l'orient dans les mosaïques de la Mosquée des Omaiyades.-AI, I 1934, 22-45; *H. Gibb.* Arab-Byzantine Relations under the Umayyad Caliphate.—DOP, 12 1958, 221-233; *R. Ettinghausen.* La peinture arabe, 23-28. Сочетание деревьев и зданий, столь характерное для мозаик Дамаска, встречается также в мозаиках полов и стен церквей V-VI веков в Герасе. См.: *J. W. Crowfoot.* Churches at Jerash. A Preliminary Report.-BSAJ, Supplementary Papers, III 1931, 41 ff.

16 *N. et M. Thierry.* L'église de Kizil-Tchoukour.-MonPiot, L 1958, 105-146; *Ch. Delvoye.* Decouvertes en Cappadoce.-Byzantion, XXIX-XXX 1959-1960, 335-336; *M. Restle.* Рец.: *L. Budde.* Göreme. Düsseldorf, 1958.-BZ, 52 1959 2, 401.

17 *'Α. Βασιλάκης.* Εἰκονομαχικὲς ἐκκλησίες στὴ Νάξο.-ΔΧΑΕ, IV 3 (1962-1963) 1964, 49-74; *Ch. Delvoye.* L'art byzantin. Paris 1967, 175, ill. 80; Propyläen Kunstgeschichte, 3. Berlin 1968, 82, 173, Taf. 82a.

18 *О. И. Домбровский.* Фрески южного нефа херсонесской базилики 1935 г.-Херсонесский сборник, V. Симферополь 1959, 207-227.

19 О византийском рукописном орнаменте см.: *Кондаков.* Синай, 124-129; *J. Strzygowski.* Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1 vom J. 1113 bzw. 893 n. Chr.-Veröffentlichungen der Königl. Universitätsbibliothek zu Tübingen, II. Tübingen 1907, 17 ff.; *Кондаков.* Македония, 58-60; *V. Gardthausen.* Griechische Paläographie, I. Leipzig 1911, 217 ff.; *Wulff*, 540; *Strzygowski.* Altai-Iran und Völkerwanderung, 237, 282-284; *Id.* Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 108; *Brockhaus*, 197-242; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 92-95; *Ebersolt*, 11-15, 22-25, 43-53, 60-62; *Gerstinger*, 25, 28, 35-37; *J. Strzygowski.* Altslavische Kunst, 274 ff.; *Id.* Asiens bildende Kunst, 240-241; *M. Alison Frantz.* Byzantine Illuminated Ornament.-ArtB, XVI 1934 1, 43-76; *Weitzmann*, 7-8, 10 ff.; *C. Nordenfalk.* [Рецензия на книгу К. Вейцмана].-ZKunstg, IV 1935, 347-350; *C. Osieczkowska.* Notes sur la décoration du manuscrit grec Czartorijski 1801 et sur l'ornament byzantin.-Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 334-339; *K. Weitzmann.* Islamische und koptische Einflüsse in einer Sinai Handschrift des Johannes Klimakus.-Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für E. Kühnel. Berlin 1959, 305 ff.; *Swoboda*, 40-42.

20 *P. de Nolhac.* La bibliothèque de Fulvio Orsini. Paris 1887, 168-169; *F. Boll.* Beiträge zur Überlieferungsgeschichte der griechischen Astrologie und Astronomie.-SBMün, I 1899, 110-138; *Diehl*, 376; *Weitzmann*, 1-2, Abb. 1-5; *P. Schnabel.* Entstehungsgeschichte des kartographischen Erdbildes des kl. Ptolemaios.-SBBerl, XIV 1930, 221 ff.; *Е. Э. Липшиц.* Очерки истории византийского общества и культуры, 389.

21 *Кондаков*, 106-107; *Diehl*, 376-377; *Ebersolt*, 23-24; *Weitzmann*, 65, Abb. 419, 420; *C. Nordenfalk.* Die spätantiken Kanontafeln. Kunstgeschichtliche Studien über die eusebianische Evangelienkonkordanz in den vier ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte. Göteborg 1938, 276; Byzanz et la France médiévale, n° 70. К. Вейцман связывает эту рукопись с Кипром.

22 Для орнаментики см. еще следующие рукописи IX века: Афон, Лавра: Евангелие А 23 (*Weitzmann*, 2, Abb. 6-9); Венеция, Марчиана: Евангелие gr. I, 8 (миниатюры с евангелистами XII века и добавлены позже; ibid., 15-16, Abb. 92-94); Ленинград, Публичная библиотека: Евангелие греч. 219 (835 год; ibid., 35, Abb. 236; *Гранстрем.* Каталог греческих рукописей.-BB, XVI 1959, 233-234; *Е. Э. Липшиц.* Очерки истории византийского общества и культуры, 388-389, табл. 25), Евангелие греч. 44, Псалтирь греч. 216 (862 год), Евангелие греч. 53 (*Weitzmann*, 13, Abb. 64-70); Москва, Исторический музей: Евангелие греч. 399 (л. 1-180, первая половина IX века), Лествица греч. 145 (899 год); Париж, Национальная библиотека: Жития святых и поучения gr. 1470 (890 год; *Weitzmann*, 40, Abb. 37a); Патмос, монастырь Иоанна Богослова: Гомилии Григория Назианзина cod. 40 (ibid., 7, Abb. 30-32); Рим, Библиотека Ватикана: Собеседования Григория Великого gr. 1666 (800 год; ibid., 77, Abb. 520, 521). Детальный анализ декора рукописей IX века содержит фундаментальная работа К. Вейцмана, в которой имеется обильный иллюстративный материал.

23 *M. de Vogüé.* Les églises de Terre-Sainte. Paris 1860; *F. Germer-Durand.* Décoration de la basilique de Bethléem.-Echos de Notre-Dame de France, 1891; *Millet.* L'art byzantin, 166-168; *A. Baumstark.* Palaestinensia.-RQ, XX 1906, 146-148; *W. Harvey, W. Lethaby, O. Dalton, H. Cruso, A. Headlam.* The Church of the Nativity at Bethlehem. London 1910, 33 ff. (рец. Ф. И. Шмита: ЖМНП, 1913 август, 313-342); *Dalton*, 414-415; *H. Vincent, F. Abel.* Béthléem. Le Sanctuaire de la Nativité. Paris 1914, 147-176; *Wulff*, 576-577; *Diehl*, 561-563; *H. Stern.* Les représentations des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem.-Byzantion, XI 1936, 101-152, XIII 1938, 415-459 (рец. Э. Вейгнда: BZ, XXXVII 1937 1, 245-246, XXXIX 1939 2, 566); *S. Bettini.* Pittura bizantina, II[1], 59, II[2], 26; *R. Hamilton.* The Church of the Nativity at Bethlehem. A Guide. Jerusalem 1947, 82-105; *H. Stern.* Nouvelles recherches sur les images des conciles dans l'église de la Nativité à Bethléem.-CahArch, III 1948, 82-115 (ср. краткие замечания: *H. Vincent.* Archéologie byzantine.-RBibl, LVI 1949, 637); *R. P. B. Bagatti.* Gli edifici antichi sacri di Betlemme. Gerusalemme 1952 (= Pubblicazioni dello Studium Biblicum Franciscanum, 9), 79-93; *G. Galassi.* I musaici di Kiew; a San Michele.-FelRav, 70 1956, 7, 30; *Grabar.* Iconoclasme, 50-61; *H. Stern.* Encore les mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem.-Cah Arch, IX 1957, 141-145. Мозаики сохранились в сильно разрушенном виде. На возможность принадлежности Соборов к раннему времени первым указал А. Баумштарк. Его мысли были развиты Ф. И. Шмитом и Г. Стерном. К концу VII-началу VIII века относятся только остатки Поместных соборов на северной стене. Частично сохранившиеся Вселенские соборы южной стены являются имитацией XII

века (1167–1169), когда был также добавлен Седьмой вселенский собор.
24 Vita S. Stephani junioris.–PG, 100, col. 1172.
25 См.: *G. Millet.* Les iconoclastes et la croix.–BCH, 1910, 96–109; *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 170–171; *M. Kalliga.* Die Hagia Sophia von Thessalonike. Würzburg 1935, 60–64; *Grabar.* Iconoclasme, 28 et suiv., 130 et suiv., 154 et suiv.
26 *Д. Беляев.* Храм св. Ирины и землетрясение в Константинополе 28 июня 1894 года.–ВВ, I 1894, 780 и сл.; *Dalton,* 387–388; *W. George.* The Church of Saint Eirene at Constantinople. Oxford 1913, 47–56; *S. Tansuğ.* First Restauration of Mosaics in the Church of Saint Irene.–AMY, 4 1962, 66–67 (мозаические фрагменты в нартексе с геометрическими мотивами и побегами аканфа).
27 *Jerphanion,* II, 105–111, pl. 154, 155–1.
28 Ibid., 146–155, pl. 155–3, 4, 158–1.
29 Ibid., I, 581–589.
30 Ibid., I, 592, pl. 144; *J. Lafontaine-Dosogne.* L'église aux Troix Croix de Cüllü Dere en Cappadoce et le problème du passage de décore «iconoclaste» au décore figure.–Byzantion, XXXV 1965, 175–207. Фигурные изображения, которые встречаются в капеллах иконоборческой эпохи, являются, по-видимому, позднейшими добавлениями. См. критические замечания у А. Грабара (Iconoclasme, 98). Ж. Лафонтен-Досонь (op. cit., 203) правильно ставит вопрос, когда считает бесспорными декорациями иконоборческой эпохи лишь те, в которых встречаются высеченные из камня кресты и которые были уже позже, после восстановления иконопочитания, дополнены фресками. Следует всегда иметь в виду, что в таких удаленных от художественных центров местах, как Каппадокия, архаические традиции держались в монашеской среде веками и потому весьма опасно датировать все памятники архаического стиля ранним временем, как это склонны делать Н. и М. Тьерри.
31 *D. Evangelidès.* Restes de fresques de l'époque des iconoclastes à Thessalonique.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 107–108. Не исключена возможность, что к иконоборческому периоду относится чисто орнаментальная роспись пещерного храма аль-Ода в Анатолии (византийская Исаврия). Основными орнаментальными мотивами здесь являются переплетающиеся круги и многоугольники с расположенными в них крестами либо розетками. См.: *M. Gough.* A Church of the Iconoclast (?) Period in Byzantine Isauria.–AnatSt, 7 1957, 156–158.
32 *Ch. Bayet.* Mémoire sur une mission au Mont Athos. Paris 1876 (Archives des missions scientifiques), 521–528; *Π. Παπαγεωργίου.* Θεσσαλονίκης πρόσφατον ἀρχαιολογικὸν εὕρημα.–Ἑστία, I 1892, 394–395; *Id.* Τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ τρεῖς ἀνέκδοτοι ψηφιδωταὶ ἐπιγραφαί.–Ibid., II 1893, 218–219; *Id.* Συμπληρωματικὰ εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς ἐν Θεσσαλονίκῃ.–Ibid., 317–318 (анн. А. И. Пападопуло-Керамевса на статьи П. Папагеоргиу.–ВВ, I 1894, 448–449); *J. Laurent.* Sur la date des églises St Démétrius et Ste Sophie à Thessalonique.–BZ, IV 1895 3–4, 431–443; *J. Kurth.* Die Mosaikinschriften von Salonik.–AthenMitt, XXII 1897, 465–470; *Я. И. Смирнов.* О времени мозаик св. Софии Солунской.–ВВ, V 3 1898, 365–392; *O. Wulff.* [Рецензии на статью Д. В. Айналова, указанную в примеч. 57, и на статью Я. И. Смирнова].–RepKunstw, XXIII 1900, 337–341; *J. Strzygowski.* Die Sophienkirche in Salonik.–OrChr, I 1901, 157–158; *O. Wulff.* Die Koimesiskirche in Nicäa, 45–46; *Ch. Diehl, M. Le Tourneau.* Les mosaïques de S. Sophie de Salonique.–Mon Piot, XVI 1909, 39 et suiv.; *Кондаков.* Македония, 91–102; *Dalton,* 374–378; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 70–71, 317–321; *Wulff,* 545–549; *Diehl, Le Tourneau.* Salonique, 136–149; *Diehl,* 521–524; *Th. Schmit.* Die Koimesiskirche von Nikaia, 40; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 173; *M. Kalliga.* Die Hagia Sophia von Thessalonike. Würzburg 1935, 57–64; *Grabar.* Iconoclasme, 153–154, 172; *S. Pelekanidis.* I mosaici di Santa Sofia di Salonicco.–CorsiRav, 1964, 337–349. Ш. Диль и М. Ле Турно произвольно относят крест апсиды к V–VI векам. Как указал Я. И. Смирнов, надпись апсиды начинается такою же монограммой и отличается теми же палеографическими признаками, как и надпись на северной стене вимы. Отсюда следует, что обе надписи современны. А тем самым доказывается и одновременность креста апсиды с крестами вимы. Когда крест апсиды был заменен фигурой Богоматери, середина мозаической надписи была выломана, чтобы поместить подножие трона Богородицы. М. Каллига считает крест апсиды более ранним и датирует его временем построения церкви св. Софии (717–741), с чем трудно согласиться. Из литературных источников мы знаем, что императрица Ирина приказала изобразить на двух мозаиках себя и своего сына Константина VI приносящими дары (шитые золотом одежды и завесы, корону, литургические сосуды) в монастырь Богоматери у Источника в окрестностях Константинополя. Поскольку эти мозаики возникли между 780 и 790 годами, есть основание полагать, что императоры-иконоборцы также вводили свои портретные изображения в росписи церквей. См.: *Grabar.* Iconoclasme, 172–175.
33 Ср.: *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 166–172.
34 См. литературу, приведенную в главе IV, примеч. 6. А. Грегуар и Е. Э. Липшиц произвольно отождествляют Навкратия из надписи вимы с учеником Феодора Студита и настоятелем Студийского монастыря после смерти Феодора, умершим в 848 году. Но в надписи имя Навкратия упомянуто без всякого титула, что делает точку зрения названных ученых более чем сомнительной. А. Грабар (Iconoclasme, 154–155, 194, 251, 254–255) дал наиболее последовательную иконографическую аргументацию в пользу датировки фигуры Богоматери IX веком (после 843), причем он относит к этому же времени мозаики на своде вимы с фигурами Сил небесных. Но тщательное технологическое обследование никейских мозаик, проведенное в свое время Ф. И. Шмитом, не оставляет сомнений в том, что фигуры Сил небесных и Этимасия принадлежат к первоначальной декорации апсиды и вимы. Такое, единственно возможное решение подтверждается и существенным различием в стиле между фигурами ΔYNAMIC и APXE, с одной стороны, и Богоматери–с другой. Следовательно, спор может идти лишь о том, когда на смену кресту иконоборческой эпохи была введена фигура Богоматери–после первого восстановления иконопочитания (787) или после второго (843). В пользу более ранней датировки говорят три довода: 1) стиль мозаики отличается бóльшей живописностью, нежели стиль мозаик IX века и в частности даже такого исключительного по своему качеству памятника, как мозаики апсиды и свода вимы в Софии Константинопольской, 2) в высокой мере вероятная связь возникновения мозаики с фактом созыва собора 787 года в Никее, на постановления которого она явилась непосредственным откликом, и 3) относительно терпимое отношение к религиозным изображениям иконоборческих императоров IX века [в этом плане показательны слова Михаила II (820–829), обращенные к Феодору Студиту: «Только одного я не могу допустить, а именно того, чтобы позволялось выставлять иконы в самой столице, а вдали от нее вы можете это делать, где кому будет угодно» (Vita Theod. Stud.–PG, 99, col. 221)]. См.: Труды В. Г. Васильевского, III. Петроград 1915, LXXVII–LXXXVIII; *G. Ostrogorsky.* History of the Byzantine State. Oxford 1956, 180–181.
35 PG, 99, col. 1780–1812.
36 *P. Speck.* Ein Heiligenbilderzyklus im Studios-Kloster um das Jahr 800.–Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 333–344.
37 *F. Lauchert.* Geschichte des Physiologus. Strassburg 1889; *E. Peters.* Der griechische Physiologus und seine orientalischen Übersetzungen. Berlin 1898; *Krumbacher,* 2, 874 ff.; *J. Strzygowski.* Der Bilderkreis des griechischen Physiologus... Leipzig 1899 (= ByzArch, 2); *Millet.* L'art byzantin, 215–217; *Diehl,* 383–384; *Gerstinger,* 27; *H. Woodruff.* The Physiologus of Bern.–ArtB, XII 1930 3, 226–253; *F. Sbordone.* Ricerche sulle fonti e sulle composizioni del Physiologus greco. Napoli 1936; *Id.* Physiologus. Mediolani 1936; *D. Tselos.* A Greco-Italian School of Illuminators and Fresco-Painters. Its Relation to the Principal Reims Manuscripts and to the Greek Frescoes in Rome and Castelseprio.–ArtB, XXXVIII 1956 1, 5–13.
38 *Кондаков,* 109–111; *Bordier,* 90–91; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 6–7, 689; *Diehl,* 378; *Ebersolt,* 19–20; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 82; *Weitzmann,* 80–81, Abb. 537–545; *C. Nordenfalk.* [Рецензия на книгу К. Вейцмана].–ZKunstg, IV 1935, 346; *A. Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale. Paris 1939, fig. 8–14; *J. R. Martin.* An Early Illustration of the Sayings of the Fethers.–ArtB, XXXII 1950 4, 291–295; Byzance et la France médiévale, n° 55. Ранее К. Вейцман относил парижскую рукопись к римско-италийской школе, а К. Норденфальк–к константинопольской. Позже К. Вейцман определил ее как памятник палестинского происхождения, см.: *K. Weitzmann.* Die Illustration der Septuaginta.–MünchJb, III–IV 1952–1953, 105; *Id.* Ancien Book Illumination, 119, 124, fig. 127.
39 *Ф. И. Буслаев.* Общие понятия о русской иконописи.–Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. Москва 1866, отд. I, 59; *Кондаков,* 108–109; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 7, 598; *Diehl,* 377; *Ebersolt,* 20; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 82; *Weitzmann,* 81, Abb. 546–553; *C. Nordenfalk.* [Рецензия на книгу К. Вейцмана].–ZKunstg, IV 1935, 346; *A. Grabar.* Les miniatures du Grégoire Nazianze de l'Ambrosienne (Ambrosianus 49–50). Paris 1943; *Gengaro, Leoni, Villa.* Codici dell'Ambrosiana, 77–98, tav. I–XXII. К. Вейцман связывал эту рукопись с римско-италийской школой, а К. Норденфальк–с константинопольской. В Евангелии 1155 года, хранящемся в Национальной библиотеке в Афинах (cod. 123), имеется миниатюра IX века, изображающая евангелиста Луку. По стилю эта миниатюра близко примыкает к cod. Paris. gr. 923 и cod. Ambros. E 49–50 inf. Вероятно, она также принадлежит сирийскому мастеру (см.: *Buberl,* 5; *Delatte,* 18–20). Памятником чисто сирийской книжной иллюстрации позднего VIII–раннего IX века является Сборник проповедей в Гос. Библиотеке в Берлине (Sachau 220). См.: *A. Baumstark.* Spätbyzantinisches und frühchristlich-syrisches Weihnachtsbild.–OrChr, III 1913, 115–127 (с указанием более старой литературы); *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 149; *Buchthal, Kurz,* 9.
40 *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 82–83; *Weitzmann,* 77–80, Abb. 522–536; *C. Nordenfalk.* [Рецензия на книгу К. Вейцмана].–ZKunstg, IV 1935, 346; *A. Grabar.* Byzance. L'art byzantin du Moyen Age. Paris 1963, 148–150.
41 *M. Levidis.* Αἱ ἐν μονολίθοις μοναὶ τῆς Καππαδοκίας, 1899; *G. de Jerphanion.* Etudes. Paris 1906, 705–714; *Id.* Les églises souterraines de Gueurémé et Soghanle.–CRAI, 1908, 7–21; *Id.* Les églises de Cappadoce.–Ibid., 1912, 320–326; *Id.* Deux chapelles souterraines en Cappadoce.–RA, 1908 II, 1–32; *Id.* La date des peintures de Tokale-kilissé en Cappadoce.–Ibid., 1912 II, 236–254; *H. Rott.* Kleinasiatische Denkmäler

aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig 1908; *H. Grégoire.* Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce.–BCH, XXXIII 1909, 1–170; *Dalton*, 267–276; *G. de Jerphanion.* Rapport sur une mission d'études en Cappadoce.–Bulletin de la Société française des fouilles archéologiques, 1912, 44–46; *Id.* Note sur les peintures cappadociennes.–Ibid., 1913, 31–51; *Id.* Inscriptions byzantines de la région d'Urgub en Cappadoce.–MélUSJ, VI 1913, 305–396; *Id.* Une chapelle cappadocienne du X[e] siècle.–RArtChr, LXVI 1914, 153–157; *G. Millet.* Remarques sur l'iconographie des peintures cappadociennes.–CRAI, 1912, 326–334; *Id.* Iconographie de l'Evangile, Index: Cappadoce; *Wulff*, 582–583; *Dalton.* East Christian Art, 250–251; *G. de Jerphanion.* Les églises rupestres de Cappadoce. Texte, I–II, Planches, 1–3. Paris 1925–1942; *Diehl*, 565–578; *L. Bréhier.* Les églises rupestres de Cappadoce et leur témoignage.–RA, XXV 1927, 1–47; *Ch. Diehl.* Les peintures chrétiennes de la Cappadoce.–JS, 1927, 97–109; *G. de Jerphanion.* La chronologie des peintures de Cappadoce.–EO, 30 1931, 5–27; *Id.* La chronologie des peintures de Cappadoce.–III[e] Congrès international des études byzantines. Compte-rendus. Athènes 1932, 242–246; *L. Bréhier.* Les peintures cappadociennes de l'époque pré-iconoclaste au XIV[e] siècle.–RA, V 1935, 236–253; *E. Weigand.* Zur Datierung der kappadokischen Höhlenmalereien.–BZ, XXXVI 1936 2, 337–397; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 77; *G. de Jerphanion.* Les églises rupestres de Cappadoce et la place de leurs peintures dans le développement de l'iconographie chrétienne.–BCMI, XXVII 1936, 19 et suiv.; *Id.* La date des plus récentes peintures de Toqale Kilissé en Cappadoce.–OCP, II 1936 1–2, 191–222; *Id.* Les caractéristiques et les attributs des saints dans la peinture cappadocienne.–Anal Boll, LV 1937, 1–28; *Id.* Sur une question de méthode. A propos de la datation des peintures cappadociennes.–OCP, III 1937 1–2, 141–160 (= *G. de Jerphanion.* La voix des monuments. Paris 1938, 237–254); *Bettini.* Pittura bizantina, I, 19–22; *L. Bréhier.* Les peintures des églises rupestres de Cappadoce.–OCP, IV 1938 3–4, 577–584; *M. Hadzidakis.* A propos d'une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce.–Byzantion, XIV 1939 1, 95–113; *Cl. und G. Holzmeister, R. Fahrner.* Bilder aus Anatolien. Wien 1955; *P. Goubert.* La pittura della Cappadocia.–CorsiRav, 1958, 61–62; *Ammann*, 115–116; *M. S. Ipsiroğlu, S. Eyuboğlu.* Sakli Kilise. Une église rupestre en Cappadoce, avec une étude des inscriptions par Paul Moraux. Université d'Istambul 1958; *L. Budde.* Göreme. Höhlenkirchen in Kappadokien. Düsseldorf 1958 (рец. М. Рестле: BZ, 52 1959 2, 400–402); *J. Lafontaine.* Note sur un voyage en Cappadoce.–Byzantion, XXVIII (1958) 1959, 465–477; *N.* et *M. Thierry.* L'église de Kızıl-Tchoukour.–MonPiot, L 1958, 105–146; *Id.* Iconographie inédite en Cappadoce. Le cycle de la Conception et de l'enfance de la Vierge à Kızıl-Tchoukour.–Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 620–623; *Ch. Delvoye.* Découvertes en Cappadoce.–Byzantion, XXIX–XXX 1959–1960, 334–338; *N.* et *M. Thierry.* Voyage archéologique en Cappadoce. Dans le massif volcanique du Hasan Daği.–REB, XIX 1961, 419–437; *Swoboda*, 21, 39–40, 45–46, 121–126; *A. Grabar.* L'art byzantin du moyen age. Paris 1963, 124–128; *N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région de Hasan Dağı. Paris 1953 [1964] (рец. Ж. Лафонтен-Досонь: BZ, 58 1965 1, 131–136); *J. Lafontaine-Dosogne.* Nouvelles notes cappadociennes.–Byzantion, XXXIII 1963 1, 121–183; *N. Thierry.* Quelques églises inédites en Cappadoce.–JS, octobre-décembre 1965, 625–635; *Id.* Intérêt des peintures monastiques de Cappadoce pour l'histoire de l'art médiéval.–Archeologia. Trésors des âges, 14 1967, 20–27; *G. P. Schiemenz.* Eine unbekannte Felsenkirche in Göreme.–BZ, 59 1966 2, 307–333. Вопрос о датировке каппадокийских росписей, несмотря на монументальное исследование Г. Жерфаниона, остается одним из самых спорных в истории восточнохристианской живописи. Многие из фресок Г. Жерфанион датировал слишком рано (например, церкви около Мавручана, церковь Иоанна Крестителя в Чауш ини, Каледжилер, Токалы килисе, Каранлык килисе, Эльмалы килисе, Чарыклы килисе). С другой стороны, предложенная Э. Вейгандом для росписей Токалы килисе датировка Палеологовской эпохой является слишком поздней (ср. правильные критические замечания М. Хадзидакиса). Датировка каппадокийских росписей осложняется тем обстоятельством, что в них устойчиво держатся старые пережитки (в данном отношении особенно интересна группа росписей XIII века). Как правило, это грубое монашеское искусство отставало от развития столичной живописи на многие десятилетия.

42 *Jerphanion*, II, 206–234, pl. 156–1, 173–175, 176–1, 2.

43 Ibid., I, 511–519. В этой церкви имеются и более поздние росписи: апсида украшена крестом между солнцем и луной, фигурой восседающего на троне Христа между четырьмя архангелами и крестом в медальоне между ангелом и Крестителем. Сохранились также фрагменты евангельского цикла.

44 Ibid., I, 95–120, pl. 29–33, 35–3, 4, 36–3.

45 Ibid., I, 121–137, pl. 34, 35–1, 2, 37–1. Вероятно, к концу IX века относятся примитивные по стилю росписи трех капелл Баллы килисе (ibid., II, 273–306, pl. 182–184, 185–4), 3-й капеллы в Гюлю дере (*J. Lafontaine-Dosogne.* L'église aux Troix Croix de Güllü dere en Cappadoce...–Byzantion, XXXV 1965 1, 175–207) и северной капеллы Кызыл шукур (*N.* et *M. Thierry.* L'église de Kızıl-Tchoukour.–MonPiot, L 1958, 105–146; *Id.* Iconographie inédite en Cappadoce. Le cycle de la Conception et de l'enfance de la Vierge à Kızıl-Tchoukour.–Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 620–623). В Кызыл шукур сохранился интересный цикл сцен из жизни Иоакима, Анны и Марии, восходящий к апокрифическим источникам, а также изображение Богоматери в мандорле (ср. с мозаикой Панагии Канакарии).

46 *Wulff.* Latmos, 191–202. О. Вульф относил фрески к VII–VIII веку. Мне они представляются более поздними. См. также рецензию А. Хейзенберга на работу О. Вульфа: BZ, XXIII 1914–1919 (1920) 1–2, 336.

47 *Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 30–35, табл. 17–23.

48 См.: *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 593–596.

49 Помимо литературы, указанной в главе IV, прим. 12, см.: *van Marle.* La peinture romaine, 56–59; *E. Mâle.* Rome et ses vieilles églises, 108–112; *Grabar.* La peinture byzantine, 80–81; *Grabar, Nordenfalk.* Le Haut Moyen Age, 44–49; *Grabar.* Iconoclasme, 83–84. Фрески VIII века А. Грабар без достаточных оснований относит к VII веку. Тот резкий разрыв в стиле, который бросается в глаза при сопоставлении живописных по стилю фресок и мозаик эпохи Иоанна VII (705–707) с линейными по стилю росписями эпохи папы Захарии (741–752), объясняется в немалой степени сменой константинопольских влияний сирийскими. VIII веком датируется икона в Санта Мария дель Розарио в Риме. Богоматерь представлена здесь в позе заступницы, с молитвенно поднятыми руками. Этот тип называется Богоматерь Агиосоритисса. См.: *C. Bertelli.* L'imagine del Monasterium Tempuli.–AFP, 1961, 82–111; *D. H. Wright.* The Earliest Icons in Rome.–ArtsM, october 1963, 30–31.

50 *E. Mâle.* Rome et ses vieilles églises, 111.

51 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 600, 674–676; *van Marle*, I, 76, 82, 159; *E. Anthony.* Romanesque Frescoes. Princeton 1951, 16–17 (с подробной библиографией); *A. Dikigoropoulos.* Notes on Some Frescoes in S. Saba on the Little Aventine in Rome.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. Ἀθῆναι 1955, 152–153; *P. Testini.* San Saba. Roma 1961.

52 *A. Guerrieri.* La chiesa dei SS. Nereo ed Achilleo. Città del Vaticano 1951.

53 *Van Marle*, I, 88–96; *Toesca*, I, 393–401, 404–406; *E. Mâle.* Rome et ses vieilles églises, 113–132; *E. Lavagnino.* L'arte medioevale. Torino 1949, 181–188; *F. Hermanin.* L'arte di Roma dal sec. VIII al sec. XIV.–Storia di Roma, XXIII. Bologna 1945, 201 ss.; *Grabar, Nordenfalk.* Le Haut Moyen Age, 36–43, 50–53; *B. Apollonij Getti.* Santa Prassede. Roma 1961; *M. Matthiae.* S. Maria in Domnica. Roma 1960.

54 *H. E. Del Medico.* La mosaïque de l'abside orientale à Germigny-des-Prés.–MonPiot, XXXIX 1943, 81–102; *A. Grabar.* Les mosaïques de Germigny-des-Prés.–CahArch, VII 1954, 171–183; *Grabar, Nordenfalk.* Le Haut Moyen Age, 69–71; *A. Freeman.* Theodulf of Orleans and the Libri Carolini.–Speculum, XXXII 1957 4, 699–701. В конхе апсиды представлен Ковчег Завета с четырьмя херувимами. В целом, считая утраченные части, мозаика символизировала рай. А. Грабар убедительно связывает мозаику с римской школой.

55 *Dalton*, 487–488; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 596–601; *Diehl*, 389–390; *A. Goldschmidt.* Die deutsche Buchmalerei, I. Die karolingische Buchmalerei. Firenze–München 1928, 11–13; *J. Ebersolt.* Orient et Occident. Paris–Bruxelles 1928, 58–70; *A. Boeckler.* Die Evangelistenbilder der Adagruppe.–MünchJb, III–IV 1952–1953, 121–144; *Id.* Formgeschichtliche Studien zur Adagruppe. München 1956; *E. Rosenbaum.* The Evangelist Portraits of the Ada School and Their Models.–ArtB, XXXVIII 1956 2, 81–90; *W. Koehler.* Die karolingischen Miniaturen, II. München 1958 (рец. Э. Китцингера: ArtB, XLIV 1962 1, 61–65). Мотив плетенки показывает, что сирийские влияния распространились на Запад уже в IV веке. См.: *E. Zimmermann.* Vorkarolingische Miniaturen. Berlin 1916, 26.

56 *Е. К. Редин.* Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции.–ЖМНП, 1891 декабрь, 302–303; Die Miniaturen des Evangeliars der Königin Mlke nach dem Wunsche des Herrn P. R. Alishan aus Anlass des tausendjährigen Jubiläums herausgegeben. Venedig, San Lazzaro 1902 (на арм. яз.) [рец. Й. Стржиговского: BZ, XIV 1905 3–4, 728–732]; *Б. Саркисян.* Письмена и защитные листы в археографическом аспекте.–Базмавеп, 1909 10, 433–441 и 1911 2, 53–62 (на арм. яз.); *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 85; *A. Friend.* The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts.–ArtSt, VII 1929, 26–28; *F. Macler.* Raboula–Mlgê.–Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 81–97; *K. Weitzmann.* Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg 1933, 4–8, Taf. I–III; *А. Н. Свирин.* Миниатюра древней Армении. Москва–Ленинград 1939, 28–29; *Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи, 16–17. Г. Алишан датирует рукопись 902-м, а Б. Саркисян 851 годом. См.: *A. Baumstark.* Palaestinensia.–RQ, XX 1906, 181–185.

57 Помимо литературы, указанной в примеч. 32, см.: *Е. Редин.* Мозаика купола св. Софии Солунской. (К вопросу о времени ее).–ВВ, VI 1899, 370–379; *Я. Смирнов.* Еще о времени мозаики св. Софии Солунской.–Там же, VII 1–2 1900, 60–67; *Д. Айналов.* Рец. на статью Ш. Диля и М. Ле Турно в MonPiot, XVI 1908.–ВВ, XV (1908) 4 1910, 535–541; *V. Lazarev.* Einige kritische Bemerkungen zum Chludov-Psalter.–BZ, XXIX 1930 3–4, 283–284; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 96; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 73; *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψῖδι τοῦ ἁγ. Γεωργίου Θεσσαλονίκης.–ΑρχΕφ, 1938, 50; *Μ. Καλλίγας.* Ἐργασίαι εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἁγ. Σοφίας τῆς Θεσσαλο-

ПРИМЕЧАНИЯ

νίκης.–ΠΑΕ, 1941–1944 (1947), 42–52; *Grabar.* Iconoclasme, 154, 194–196, 251, 256, fig. 122–136; *G. Galavaris.* The Representation of the Virgin and Child on a «Thokos» on Seals of the Constantinopolitan Patriarchs.–ΔΧΑΕ, IV 2 (1960–1961) 1962, 164–166. Датировка Ш. Диля и М. Ле Турно неправильна. Богоматерь в апсиде выполнена в ближайшие десятилетия после вторичного восстановления иконопочитания (843), когда ею был заменен крест конца VIII века. Не исключено, что фигура младенца реставрирована в более позднее время. По стилю и колориту Богоматерь крайне близка к изображению Христа в куполе. Как убедительно показал Д. В. Айналов, предложенное Ш. Дилем и М. Ле Турно дробление купольной мозаики на две разновременных части (Христос с ангелами–VII век, Богоматерь, ангелы и апостолы–IX век) ни на чем не основано. Сходство этой мозаики с росписями 6-й капеллы в Гёреме и с мозаиками капеллы Сан Дзено в Сан Пракседе (817–824) говорит в пользу IX века. На IX век указывают также форма деревьев, нюансированный колорит и своеобразная трактовка почвы (ошибочно принятой Н. П. Кондаковым за облака). Датировка А. Ксингопулоса (конец X–начало XI века) является слишком поздней. Если надпись купола одновременна с купольной мозаикой, то последняя должна была быть исполнена, вместе с мозаикой апсиды, при упомянутом в этой надписи архиепископе солунском Павле (около 880–885).

58 *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως ἐν τῇ ἀψῖδι τοῦ ἁγ. Γεωργίου Θεσσαλονίκης, 32–53.

59 *В. М. Ундольский.* Описание греческого кодекса Псалтири, IX–XII в., с современными изображениями, принадлежащего А. И. Лобкову.–Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. Москва 1866, 139–153; *Амфилохий, архим.* Археологические известия и заметки о греческой псалтыри, писанной в конце IX века и переписанной в XII веке ... Москва 1866; *Кондаков*, 114; *Его же.* Миниатюры греческой рукописи псалтыри IX века из собрания А. И. Хлудова в Москве.–Древности. Труды МАО, VII 3 1878, 162–183; *Tikkanen.* Psalterillustration, 11 ff.; *Millet.* L'art byzantin, 225–227; *J. Strzygowski.* Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Wien 1906; *Dalton*, 466; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 556; *Wulff*, 515–521; *Diehl*, 379–383, 614–616; *Ebersolt*, 18–19; *Gerstinger*, 16, 27, 46; *Н. В. Малицкий.* Черты палестинской и восточной иконографии в византийской Псалтири с иллюстрациями на полях типа Хлудовской.–SK, I 1927, 49–63; *Id.* Remarques sur la date des mosaïques de l'église de Saints-Apôtres à Constantinople décrites par Mésaritès.–Byzantion, III 1926, 136 et suiv.; *Е. О. Костецкая.* К иконографии Воскресения Христова.–SK, II 1928, 61–70; *V. Lazarev.* Einige kritische Bemerkungen zum Chludov-Psalter.–BZ, XXIX 1930 3–4, 279–284; *N. Malickij.* Le psautier byzantin à illustrations marginales du type Chludov est-il de provenance monastique?–L'art byzantin chez le slaves, II. Paris 1932, 235–243; *G. Millet.* Le psautier byzantin à illustrations marginales. Survivances du style illusioniste.–III Congrès international des études byzantines. Compte-rendu. Athènes 1932, 242; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 84–85; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 69; *Weitzmann*, 55–56, Abb. 366–371; *L. Mariès.* Le psautier à illustration marginale. Signification théologique des images.–Actes du VI[e] Congrès international d'études byzantines, II. Paris 1951, 261–272; *Grabar.* Iconoclasme, 196–201, 215; *L. Grondijs.* La datation des psautiers byzantins et en particulier du psautier Chloudov.–Byzantion, XXV–XXVII 1955–1957, 591–616; *Id.* Autour de l'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix. Leiden 1960; *Е. Э. Липшиц.* Очерки истории византийского общества и культуры. VIII–первая половина IX века, 392–408; *Swoboda*, 22, 43; *A. Frolow.* La fin de la querelle iconoclaste et la date des plus anciens psautiers grecs à illustrations marginales.–RHR, CLXIII 1963, 201–223; *A. Grabar.* Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IX[e] siècle.–CahArch, XV 1965, 61–82. Аргументы, приводимые А. Фроловым в пользу ранней датировки Хлудовской Псалтири, опровергают, на мой взгляд, ее отнесение к 50–60-м годам IX века. В пользу ранней датировки (829–834) выступает и М. В. Щепкина, подготовившая полную публикацию этой рукописи [*М. В. Щепкина.* Миниатюры Хлудовской Псалтири. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. Москва 1977].

60 *Tikkanen.* Die Psalterillustration, 11 ff.; *Brockhaus*, 177–183, 197–199; *Weitzmann*, 54–55, Abb. 352–364; *Dölger.* Athos, 172, Abb. 92, 93; *Grabar.* Iconoclasme, 201–202; *K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos. Hamburg 1963, 33–35; L'art byzantin, l'art européen, n° 277; *Ih. Ševčenko.* The Anti-Iconoclastic Poem in the Pantocrator Psalter.–CahArch, XV 1965, 39–60; *S. Dufrenne.* Une illustration «historique» inconnue du Psautier du Mont-Athos, Pantocrator n° 61.–Ibid., 83–95; *Ead.* L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age, 1. Pantocrator 61, Paris. gr. 20, British Museum 40731. Paris 1966, 13–37, pl. 1–33. Как отметил Й. Стржиговский в своей рецензии на книгу И. Тикканена (BZ, VI 1897, 423–424), cod. Leningr. gr. 265 является фрагментом cod. Pantocr. 61. Последняя рукопись исполнена, вероятно, в провинции. Ее линейный стиль сильно отличается от живописного стиля Хлудовской Псалтири. См.: *Weitzmann*, 54, Abb. 365.

61 *Кондаков*, 114–115; *Bordier*, 98–101; *Omont*, 40–43; *Weitzmann*, 53–54, Abb. 350, 351; *Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 15, 16; *D. E. Miner.* The «Monastic» Psalter of the Walters Art Gallery.–Late Classisal and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 232, 240–241, 243; Byzance et la France médiévale, n° 72; *S. Dufrenne.* L'illustration psautiers grecs du Moyen Age, 1, 39–46, pl. 34–46. Грубоватое исполнение говорит о провинциальной работе. Вероятно, в IX веке (а не в VII, как думает К. Вейцман) возникла особо популярная в монашеских кругах Книга Иова, хранящаяся в библиотеке монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 171). Архаического стиля миниатюры указывают на Малую Азию как место ее изготовления. См.: *Weitzmann*, 49–51, Abb. 322–336; *Jacopi*, 574–576, fig. 91–128.

62 Vita S. Ignatii.–PG, 105, col. 540–541.

VI МАКЕДОНСКАЯ ДИНАСТИЯ (867–1056)

1 Эпиграмма патриарха Мефодия. См.: *Grabar.* Iconoclasme, 131, 134; *A. Frolow.* Le Christ de la Chalcé.–Byzantion, XXXIII (1963) 1, 107–120.

2 *S. Mercati.* Sulle iscrizioni di Santa Sofia.–Bessarione, XXVI 1922, 204–205; *Mango.* Mosaics of St Sophia, 82. Об этих мозаиках см. на с. 71–72.

3 *Grabar.* Iconoclasme, 168–189, fig. 46, 47.

4 *S. Der Nersessian.* Le decor des églises du IX[e] siècle.–Actes du VI[e] Congrès international d'études byzantines, II. Paris 1951, 317–318; *Grabar.* Iconoclasme, 185, 211, 249. Эти мозаики подробно описаны в эпиграмме, сохранившейся в Палатинской антологии. См.: Anthologie Palatine, I. London–New York 1927, 45–46; Anthologie grecque, I. Paris 1928, 41.

5 *C. Mango.* Documentary Evidence on the Apse Mosaics of St. Sophie.–BZ, 47 1954 2, 395–402; *Grabar.* Iconoclasme, 184–185, 188–189, 191, fig. 55, 59; *Mango.* Mosaics of St Sophia, 94–95. А. Грабар думает, что в проповеди Фотия идет речь не о мозаике в апсиде св. Софии, на которую ссылается К. Манго, а о каком-то другом изображении Богоматери (в рост, тип Одигитрии). Текст проповеди не совсем ясен и не дает поэтому указаний в пользу одного из высказанных мнений.

6 *P. Alexander.* The Iconoclastic Council of St. Sophia (815) and Its Definition (Horos).–DOP, 7 1953, 35–66.

7 *J. Martin.* The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art.–Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 189–196.

8 См.: *Grabar.* Iconoclasme, 227–233.

9 PG, 99, col. 1309.

10 О системе декоративной росписи византийских храмов см.: *Germani, arch. constantinopol.* Historia ecclesiastica et mystica contemplatio.–PG, 98, col. 383–454; *Д. Айналов* и *Е. Редин.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. С.-Петербург 1889, 28–70 (= ЗРАО, IV 3–4 1890, 231–281); *G. Millet.* Le monastère de Daphni. Paris 1899, 79–93; *Id.* L'art byzantin, I, 203–204; *Ф. Шмит.* Рец.: *W. Harvey, W. Lethaby, O. Dalton, H. A. Cruso, A. Headlam.* The Church of the Nativity at Bethlehem.–ЖМНП, 1913 август, 321–324; *Его же.* Мозаики монастыря преподобного Луки.–Сборник статей в честь проф. В. П. Бузескула. Харьков 1914 (= СбХИФО, XXI 1913–1914), 322–326; *Th. Schmit.* Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin–Leipzig 1927, 53–56; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 69–71; *J. Ebersolt.* Constantinople byzantine et les voyageurs du Levant. Paris 1919, 35–36, 71–72, 104, 107, 114, 123, 133, 140, 152–153, 184; *Diehl*, 484–496; *A. Frolow.* Deux églises byzantines d'après des sermons de Léon VI le Sage.–EtByz, 1945, 43–91; *O. Demus.* Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. London 1948; *Id.* The Mosaics of Norman Sicily. London 1949; *S. Der Nersessian.* Le decor des églises du IX[e] siècle.–Actes du VI[e] Congrès international d'études byzantines, II. Paris 1951, 315–320; *E. Giordani.* Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Ausdruck eines historischen Bildprogramms.–JÖBG, I 1951, 103–134; *Grabar.* Iconoclasme, 234–241; *В. Н. Лазарев.* Мозаики Софии Киевской. Москва 1960.

11 *Photii, patr. constantinopol.* Nova sanctissimae dei genetris ecclesiae in palatio a Basilio Macedone exstructae descriptio.–In: Georgii Codini Excerpta de antiquitatibus constantinopolitanis, ed. J. Bekkeri. Bonnae 1843, 192–202; *Grabar.* Iconoclasme, 183–184. Ср.: *Wulff*, 550–551; *Strzygowski.* Ursprung der christlichen Kirchenkunst, 144–145; *Diehl*, 481–482.

12 *R. Jenkins* and *C. Mango.* The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius.–DOP, 10 1956, 125–140; *Grabar.* Iconoclasme, 183–184.

13 Такое понимание храма восходит своими корнями к доиконоборческой эпохе (ср. сирийскую sugîthâ VI века, где церковь св. Софии в Эдессе уподобляется мирозданию, а купол–небу; при этом церковь «представляет апостолов и нашего Господа, и церковь, и мучеников, и исповедников»). См.: *A. Dupont-Sommer.* Une hymne siriaque sur la cathédrale d'Edesse.–CahArch, II 1947, 30–31; *Grabar.* Iconoclasm, 235.

14 См.: *E. Giordani.* Op. cit., 128.

15 *R. Jenkins* and *C. Mango.* Op. cit., 137–139. Ср.: *Grabar.* Iconoclasme, 184.

16 *A. Frolow.* Deux églises byzantines d'après des sermons de Léon VI le Sage, 51–52; *Grabar.* Iconoclasme, 186. Евангельские сцены украшали в IX веке два других константинопольских храма: церковь Богоматери τῆς Πηγῆς (до 879, см.: Anthologie Palatine, I, 109–117) и церковь св. Апостолов, описанную Константином Родием (*C. Mango.* Рец.: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, hrsg. von K. Wessel, Lf. 1–5, 1963–1965.–BZ, 58 1965 2, 397).

17 *A. Frolow*. Deux églises byzantines d'après des sermons de Léon VI le Sage, 45–46; *Grabar*. Iconoclasme, 186.

18 *W. Salzenberg*. Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel. Berlin 1854; *Г. П. Беглери*. Святая София.–ИРАИК, VIII 1–2 1902, 116–118; *Millet*. L'art byzantin, 190–191; *Wulff*, 551–552; *Diehl*, 505–508; *A. M. Schneider*. Die Kuppelmosaiken der Hagia Sophia zu Konstantinopel.–NachrGött, 13 1949, 353ff.; *S. Der Nersessian*. Le decor des églises du IX^{e} siècle, 315–317; *Mango*. Mosaics of St Sophia, 48–66, 76–91.

19 *S. Mercati*. Sulle iscrizioni di Santa Sofia.–Bessarione, XXVI 1922, 210–211. Ср.: *Mango*. Mosaics of St Sophia, 63–64.

20 См.: *E. Giordani*. Das mittelbyzantinische Ausschmückungssystem als Druck eines hieratischen Bildprogramms, 131–134.

21 А. Грабар (Iconoclasme, 256) считает, что Вознесение начали изображать в куполе тогда же, когда сюда оказался перенесенным образ Пантократора. Но с этим трудно согласиться, так как Вознесение представляет из себя более ранний вариант и как таковой оно удержалось в качестве пережитка в пещерных храмах Каппадокии и в грузинских и русских церквах.

22 *Jerphanion*, pl. 29–32, 39, 45, 96, 98, 116, 131, 138, 140.

23 При перенесении в апсиду ангелы Вознесения были отожествлены с Михаилом и Гавриилом. В результате расчленения апсидальной композиции их поместили в дальнейшем в полукуполах жертвенника и диаконника.

24 Серафимы исчезают не сразу: они продолжают держаться в росписях XI–XIV веков (Неа Мони на Хиосе, атриум Сан Марко). В монастыре Хоры во второй половине XI века в парусах также были помещены четыре серафима. Замена серафимов евангелистами восходила к старому обычаю украшать церковь символами евангелистов (Сан Приско в Капуе, Мавзолей Галлы Плацидии, Архиепископская капелла, Сан Витале и Сант Аполлинаре ин Классе в Равенне, Баптистерий в Неаполе, Сан Венанцио и Санта Прасседе в Риме и др.).

25 Изображения пророков встречаются уже в памятниках V–VI веков (как, например, Баптистерий православных в Равенне и монастырь св. Екатерины на Синае). Фигуры пророков украшали также св. Софию и другие константинопольские храмы, расписанные в IX веке. Позже мы находим их в барабане купольного храма Ишхани, Грузия (до 966).

26 *Photii, patr. constantinopol*. Nova sanctissimae dei genetris ecclesiae in palatio a Basilio Macedone exstructae descriptio, 197.

27 Ibid., 198.

28 *O. Wulff*. Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis.–BZ, XXX 1929–1930, 531–539.

29 *Th. Whittemore*. The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. First Report. Oxford 1933, 12; *Id*. Second Report. Oxford 1936, 10–11.

30 *O. Demus*. Byzantine Mosaic Decoration, 13.

31 Ibid., 13–14, 18, 24–29. О. Демус первым убедительно показал, что характеристика византийской мозаики как «плоской» приводит к упрощению всей проблемы, поскольку в такой характеристике полностью исчезает отношение мозаики к реальному пространству интерьера.

32 Сильнее всего дает она о себе знать в мозаиках, заполняющих тромпы. В последних пространство интерьера буквально вклинивается в углубление тромпа. Поэтому мозаичистам приходилось особенно считаться с реальным пространством перед поверхностью мозаики. Отсюда предпочтение композициям, которые без труда делились пополам и в которых противостоящие фигуры могли получить такую трактовку, что они производили впечатление занимающих место в реальном пространстве (Сретение, Рождество Христово, Крещение).

33 См.: *O. Demus*. Byzantine Mosaic Decoration, 31–34.

34 Ibid., 43, 90.

35 Ibid., 35–36.

36 *Е. Виолле-ле-Дюк*. Русское искусство. Москва 1879, 295.

37 Там же, 299.

38 *Bordier*, 62–89; *Кондаков*, 168–185; *Millet*. L'art byzantin, 239–244; *Dalton*, 477; *Wulff*, 524–526; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 558, 564–569, 688; *Diehl*, 621–623; *Ebersolt*, 20–21; *Gerstinger*, 22; *Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 81ff.; *Omont*, 10–31, pl. XV–LX bis; *Morey*, 92–97; *Weitzmann*, 2–3, Abb. 11–15, 18; *A. Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale. Paris 1939, pl. 17–21; *K. Weitzmann*. Illustration for the Chronicles of Sozomenos, Theodoret and Malalas.–Byzantion, XVI (1942–1943) 1944, 87–134; *Id*. Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton 1947, 196–198; Byzance et la France médiévale, n°9; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 74, tav. VI, VII, 84, 85; *S. Der Nersessian*. The Illustration of the Homelies of Gregory of Nazianzus, Paris. gr. 510. A Study of the Connections between Text and Images.–DOP, 16 1962, 197–228; *H. Buchthal*. Some Notes on Byzantine Hagiographical Portraiture.–GBA, LXII 1963 juillet–aout, 81–90. И. Тикканен сравнивает с кодексом Григория близкий к нему по стилю фрагмент Менология в Берлине (theol. gr. fol. 17), датируемый IX веком. Наиболее убедительное истолкование иконографического содержания миниатюр дала С. Дер Нерсесян, ясно показавшая их теснейшую связь с текстом.

39 *Кондаков*, 86–100; *Айналов*. Эллинистические основы, 14–36; *Millet*. L'art byzantin, 214–215; *C. Stornajolo*. Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste, cod. Vat. gr. 699. Milano 1908; *Dalton*, 462; *Wulff*, 283–289; *Е. К. Редин*. Христианская Топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам. Москва 1916; *Diehl*, 240–245; *Ebersolt*, 10–11; *Gerstinger*, 22; *Weitzmann*, 4–5, Abb. 16, 17; *M. V. Anastos*. The Alexandrian Origin of the Christian Topography of Cosmas Indicopleustes.–DOP, 3 1946, 73–80; *W. Wolska*. La Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès. Théologie et science au VI^{e} siècle. Paris 1962. Датировка Н. П. Кондакова VII веком неубедительна. Стилистическое сходство с cod. Paris. gr. 510 ясно указывает на изготовление рукописи в конце IX века.

40 *Buberl*, 5–6, Taf. II, III; *Delatte*, 72–73, pl. XXIX; *Weitzmann*, 61–62, Abb. 399–401; *'Α. Ξυγγόπουλος*. Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος Πηγὴ Σοφίας.–ΑρχΕφ, 81–83 (1942–1944), 14–15; L'art byzantin, l'art européen, n°349. К. Вейцман без достаточных оснований связывает эту рукопись с Трапезундом.

41 *Beissel*. Vaticanische Miniaturen, 18, Taf. IX; *Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 92; *Weitzmann*, 6, Abb. 21–27; *M. Bonicatti*. L'Evangeliario Vaticano greco 1522: problemi di scrittura onciale liturgica.–Bibliofilia, 61 1959, 129–156. Как показал М. Боникатти, пять миниатюр и шесть таблиц канонов были включены в Евангелие XIII (?) века.

42 *Millet*. L'art byzantin, 220; *Diehl*, 600; *Dalton*, 474; *Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 82–83; *Weitzmann*, 51–53, Abb. 337–349.

43 *Д. Айналов*. Византийские памятники Афона.–ВВ, VI 1899, 57–63; *Muñoz*. I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 34; *Кондаков*. Иконография Богоматери, II, 80–81; *Wulff*, 533; *Friend*, 125–126; *Weitzmann*, 56–57, Abb. 374–378; Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 135, pl. XCIII; *M. Chatzidakis*, *A. Grabar*. La peinture byzantine et du Haut Moyen Age, fig. 87.

44 *Ph. Lauer*. Le trésor du Sancta Sanctorum.–Mon Piot, XV 1907, 95–97, pl. XIV; *H. Grisar*. Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Freiburg im Breisgau 1908, 112–113; *Dalton*, 318; *Wulff*, 512–513; *F. E. Hyslop, Jr*. A Byzantine Reliquary of the True Cross from the Sancta Sanctorum.–ArtB, XVI 1934 4, 333–340 (см. краткую заметку Э. Вейганда об этой статье: BZ, XXXV 1935 2, 499–500); *Wulff*. Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 68; *W. Volbach*. Il tesoro della cappella «Sancta Sanctorum». Città del Vaticano 1941, 21. Хотя живопись сильно пострадала, она дает достаточный материал для датировки реликвария, который ни в коем случае не может быть отнесен к XII веку, как это пытался доказать Ф. Хислоп. Монументальные формы, лишенные характерной для XII века каллиграфической тонкости отделки, обнаруживают особую близость к миниатюрам cod. Paris. gr. 510 (ср. л. 30 об., 71об., 75, 104).

45 См.: *A. Stransky*. Costantino VII Porfirogenito, amante delle arti e collezionista.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 413–422; *K. Weitzmann*. Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. Köln–Opladen 1963, 22–29.

46 *Кондаков*, 55–59; *H. Graeven*. Il rotulo di Giosuè.–L'Arte, I 1898, 221–230; *Айналов*. Эллинистические основы, 84–86; Il rotulo di Giosuè, cod. Vat. Palat. gr. 431, riprodotto in fototipia e fotocromografia. Milano 1905; *Millet*. L'art byzantin, 219; *Dalton*, 447–448; *Wulff*, 281; *A. Muñoz*. Alcune osservazioni intorni al Rotulo di Giosuè e agli Ottateuchi illustrati.–Byzantion, I 1924, 475ss.; *Diehl*, 248–250; *H. Lietzmann*. Zur Datierung der Josuarolle.–Mittelalterliche Handschriften. Festgabe zum 60. Geburtstage von H. Degering. Leipzig 1926, 181–185; *Ebersolt*, 2–3, 75; *Gerstinger*, 11; *Morey*, 46–50; *Kömstedt*. Vormittelalterliche Malerei, 36–37; *Weitzmann*, 44–46, Abb. 301; *C. Nordenfalk*. (Рецензия на книгу К. Вейцмана).–ZKunstg, IV 1935, 346–347; *P. Buberl*. Das Problem der Wiener Genesis.–JbKSWien, X 1936, 26–27, 40, 58; *Ch. R. Morey*. The «Byzantine Renaissance».–Speculum, XIV 1939, 139ff.; *Id*. Early Christian Art. Princeton 1942, 70ff., 191ff.; *K. Weitzmann*. The Joshua Roll. A Work of the Macedonian Renaissance. Princeton 1948; *M. Schapiro*. The Place of the Joshua Roll in Byzantine History.–GBA, XXXV 1949 mars, 161–176; *A. Keck*. Observation on the Iconography of Joshua.–ArtB, XXXII 1950 4, 267–274; *D. Tselos*. The Joshua Roll: Original or Copy?–Ibid., 275–290; *Grabar*. La peinture byzantine, 173–174; *В. Н. Лазарев*. Фрески Кастельсеприо. (К критике теории Вейцмана о «Македонском Ренессансе»).–ВВ, VII 1953, 375–376 (то же на итал. яз.: Sibrium, III 1956–1957, 97–98); *A. Ippel*. Die Joshuarolle–Bestand, Gestalt und Zeit.–Bonner Jahrbücher, 158 1958, 129–169; *K. Weitzmann*. Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, 34–36. Датировка свитка VII веком, которая была выдвинута Ч. Мореем и которой я раньше придерживался, убедительно опровергнута К. Вейцманом и М. Шапиро. Иллюстрации свитка были с самого начала рассчитаны на сопроводительный текст, для чего внизу была оставлена пустая полоса высотою от 4,5 до 6,5 см. Короткие обозначения имен, написанные унциалом, воспроизводят надписи оригинала; надписи минускулом являются вероятнее всего дополнением копииста, вынужденного это сделать из-за утраты части надписей в прототипе. Этим объясняется наличие многих неточностей и пропусков в надписях минускулом. Ватиканский свиток не был оригинальным произведением X века, как это полагает К. Вейцман, а представляет из себя копию, и притом довольно точную, старой александрийской рукописи II (?) века либо ее промежуточной копии VI–VII веков (ср. византийские изделия из серебра и

мозаики пола Большого дворца в Константинополе). А. Иппель датирует архетип свитка второй половиной I или началом II века. Надуманная теория К. Вейцмана о «вставных мотивах» была подвергнута справедливой критике со стороны Д. Тселоса. Ср.: *В. Н. Лазарев*. Фрески Кастельсеприо. (К критике теории Вейцмана о «Македонском Ренессансе»), 375–377.

47 *Bordier*, 108–114; *Кондаков*, 147–153; *Millet*. L'art byzantin, 221–225; *R. Berliner*. Zur Datierung der Miniaturen des cod. Paris. gr. 139. Weida i Th. 1911; *Dalton*, 468–470; *Wulff*, 284–285; *M. Avery*. The Alexandrian Style at Santa Maria Antiqua, Rome.–ArtB, VII 1925, 145, 148–149; *Diehl*, 607–610; *Ebersolt*, 27–28; *Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 88–91; *Gerstinger*, 15; *Morey*, 21 ff. (с указанием более старой литературы); *Omont*, 4–10, pl. I–XIV bis; *A. Grünwald*. Zur Entstehungsgeschichte des Pariser Psalters ms. gr. 139. Brünn 1929; *K. Weitzmann*. Der Pariser Psalter ms. gr. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance.–JbKw, VI 1929, 178–194; *L. Bréhier*. Du Psautier byzantin à frontispice.–Byzantion, V 1929, 33–45; *Buchthal*. Codex Parisinus Graecus 139. Hamburg 1933; *K. Weitzmann*. Probleme der mittelbyzantinischen Renaissance.–ArchAnz, 48 1933, 354; *Weitzmann*, 8–10, Abb. 45–48; *Wulff*. Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 69–70; *H. Buchthal*. The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle-Byzantine Painting. London 1938 (см. рец.: *К. Норденфальк*.–ZKunstg, VII 1938, 235–238; *L. Bréhier*. Le psautier de Paris et la renaissance macédonienne.–JS, 1939 mai–juin, 99–109); *A. Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, pl. 22–26; *K. Weitzmann*. The Psalter Vatopedi 761. Its Place in the Aristocratic Psalter Recension.–JWalt, X 1947, 43–50; *A. Keck*. Observations on the Iconography of Joshua.–ArtB, XXXII 1950 4, 267–274; *Ch. Picard*. Le David du Psautier byzantin de la Bibliothèque Nationale Parisinus 139.–Actes du VI[e] Congrès international d'études byzantines, II. Paris 1951, 331–342; *J. Gutmann*. Jewish Elements in the Paris Psalter.–Marsyas, VI 1950–1953, 42–49; *A. Byvanck*.–Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland 1954; *Id*. Le problème du Psautier de Paris.–NederlKJ, 6 1955, 31–56; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 75, fig. 86, 87, tav. VIII, IX; Byzance et la France médiévale, n° 10; *K. Weitzmann*. Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, 7–15. Миниатюры выполнены несколькими художниками. Однако вряд ли возможно распределять их так точно между пятью мастерами, как это делает Ч. Морей. Его датировка VII–VIII веками неубедительна. Первоначальная датировка К. Вейцмана последней третью X века является слишком поздней. По стилю миниатюры представляют типичные образцы неоклассического искусства ранней Македонской династии, на что указывает их явное сходство с рядом рукописей первой половины X века. Р. Берлинер правильно отметил, что миниатюры сильно освежены. Парижская Псалтирь пользуется незаслуженно большим вниманием среди исследователей. Эта восходящая к александрийской редакции рукопись лишена самостоятельного значения. Рассматривать ее вслед за А. Грюнвальдом и К. Вейцманом как оригинальное достижение X века нет никаких оснований. Конечно, здесь не копировались непосредственно античные статуи и картины, мотивы которых якобы монтировались в религиозные композиции, а целиком воспроизводились, как доказал X. Бухталь, старые миниатюры александрийской школы, где эти античные мотивы были уже широко и органично использованы. Что копии были далеко не точными и исполнялись в стиле X века–это вряд ли нуждается в доказательстве: настолько данное положение очевидно.

48 *Кондаков*. 153–164; *Beissel*. Vaticanische Miniaturen, 20–22; *Millet*. L'art byzantin, 228; *Venturi*, II, 448–454; Miniature della Bibbia cod. Vat. Regin. gr. I e del Salterio cod. Vat. Palat. gr. 381. Milano 1905 (= Collezione Paleografica Vaticana, I); *Dalton*, 464; *Wulff*, 526; *Diehl*, 613; *Ebersolt*, 30–31; *Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 88–91; *Friend*, 139–140; *Morey*, 35 ff.; *Weitzmann*, 40–42, Abb. 275–284; *C. Nordenfalk*. [Рецензия на книгу К. Вейцмана].–ZKunstg, IV 1935, 346–347; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 77–78, fig. 94, 95. Иконографически кодекс обнаруживает ряд точек соприкосновения с cod. Paris. gr. 139 и Paris. gr. 510, стилистически–с Paris. gr. 139. Большинство миниатюр, изъятых из другой рукописи, пострадало от поновления. Среди манускриптов первой половины X века cod. Reg. gr. I выдается своим законченно-живописным стилем. Миниатюры исполнены в Константинополе, а не в Вифинии, как это полагает К. Вейцман.

49 *Bordier*, 123–125; *Ebersolt*, 33; *Friend*, 135; *Omont*, 45, pl. LXXXI; *Weitzmann*, 11–12, Abb. 57–60; *R. Devreesse*. Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits grecs, II. Le fonds Coislin. Paris 1945, 173–174; Byzance et la France médiévale, n° 74. Стиль и особенно орнаментика обрамлений крайне близки к cod. Paris. gr. 139.

50 *Friend*, 134–135; *K. Weitzmann*. Probleme der mittelbyzantinischen Renaissance.–ArchAnz, 48 1933, 346–359; *Weitzmann*, 23–24, Abb. 169–178; *C. Nordenfalk*. [Рец. на книгу К. Вейцмана].–ZKunstg, IV 1935, 350; *K. Weitzmann*. Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, 29–30; *Id*. Aus den Bibliotheken des Athos, 45–47. Орнаментика обрамлений, а равно и стиль напоминают cod. Paris. gr. 139. Ср. особенно тип Луки с играющим на лире Давидом. Такую же богатую эллинистическую архитектуру мы наблюдаем в миниатюре с евангелистом Марком в Евангелии X века из Филофеева монастыря на Афоне (cod. 33). См.: *Weitzmann*, 46.

51 *Buberl*, 7–9, Taf. VI–VIII; *Weitzmann*, 21, Abb. 148–152; L'art byzantin, art européen, n° 306. Сухая и несколько мелочная трактовка указывает скорее на вторую половину X века.

52 *Кондаков*, 248–249; *Bordier*, 106–108; *Ebersolt*. 33; *Omont*, 44, pl. LXXIX; *Friend*, 124–125; *Gerstinger*. 32–33 (с указанием более старой литературы), Taf. IX; *Weitzmann*, 14–15, Abb. 78–88; *Buberl, Gerstinger*, 7–13, Taf. I, II; *A. Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, pl. 27, 28; Byzance et la France médiévale, n° 11; L'art byzantin, art européen, n° 333. Обе рукописи выполнены в широкой манере и крайне близки друг другу. В приписке XV века парижское Евангелие датируется 964 годом.

53 *Амфилохий*, 9–13; *Кондаков*, 131–133; *Millet*. L'art byzantin, 233; *Лихачев*. Материалы для истории русского иконописания, II, табл. CCCLIII, CCCLIV; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 4, 12–13, 557–558; *Wulff*, 534–535; *Ф. И. Успенский*. Трапезунтская рукопись в Публичной библиотеке.–Известия АН, 1917, 719–724, табл. I, II; *Friend*, 136–137; *Morey*, 53–92, fig. 61, 63, 65, 71, 75, 76, 83, 85, 90–96, 100, 101, 103; *Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 87; *Weitzmann*, 59–62, Abb. 392–398; *Гранстрем*. Каталог греческих рукописей.–ВВ, XVI 1959, № 87. Н. П. Кондаков и Ч. Морей датируют иллюстрации VIII веком, Г. Милле–XI. Наиболее вероятным временем изготовления миниатюр является, на наш взгляд, вторая половина X века, в пользу чего говорит их стилистическое сходство с рукописями ранней Македонской династии (широкие рамочки, крупные фигуры, живописная трактовка). Архаическая, связанная с Востоком иконография и грубоватое исполнение указывают на провинциальное происхождение миниатюр. Вероятно, последние исполнены в Трапезунде, находившемся под перекрестным анатолийским и константинопольским влиянием.

54 *Кондаков*. Афон, 282–283, табл. XLVI; *Brockhaus*, 170, 189, 321; *Wulff*, 533; *Weitzmann*, 24, Abb. 179, 180.

55 *Кондаков*, 257; *Muñoz*. I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 13–40; *Wulff*, 527; *Weitzmann*, 12, Abb. 61.

56 *Кондаков*, 206–211; *М. и В. Успенские*. Лицевой месяцеслов греческого императора Василия II († 1025 г.), I–II. С.-Петербург 1902–1903; *Millet*. L'art byzantin, 237–239; Il Menologio di Basilio II (cod. Vat. gr. 1613), I–II. Torino 1907; *Dalton*, 479–480; *Wulff*, 527–529; *Diehl*, 632–635; *Ebersolt*, 35–36; *Gerstinger*, 30; *Morey*, 97–102; *Weitzmann*, 30–32, Abb. 221–226; *S. Der Nersessian*. Remarks on the Date of the Menologium and the Psalter written for Basil II.–Byzantion, XV 1940–1941, 104–125; *Ead*. The Illustrations of the Metaphrastian Menologium.–Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 222–231; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 84–85, fig. 128; *A. Frolow*. L'origine des miniatures du Menologe du Vatican.–ЗРВИ, 6 1960, 29–41; *I. Ševčenko*. The Illuminators of the Menologium of Basil II.–DOP, 16 1962, 245–276 (рец. А. Фролова: ByzSl, XXVI 1965 2, 404–408); *P. Mijović*. Une classification iconographique de Ménologes enluminés.–Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 271–278; *I. Dujčev*. Une miniature byzantine méconnue avec les images de Cyrille et Methode?–Byzantion, XXXVI 1966 1, 51–73. Не исключена возможность, что отдельные композиции восходят к старым образцам (Синаксарь, Книга пророков). Но в целом Менологий–оригинальное произведение. Если в нем и были использованы старые образцы, то стилистически они радикально переработаны. Из восьми художников самыми сильными мастерами являются Пантелеон и Георгий. А. Фролов приписывает надписи с именами не мастерам, которые выполняли миниатюры, а авторам скопированных здесь образцов, что представляется мне неубедительным.

57 *Кондаков*, 165–167; *Millet*. L'art byzantin, 225; *Dalton*, 470; *Wulff*, 523; *Diehl*, 613; *Ebersolt*, 28; *Weitzmann*, 29–30, Abb. 219, 220; *S. Der Nersessian*. The Illustrations of the Metaphrastian Menologium.–Byzantion, XV 1940–1941, 115; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 84, fig. 127, tav. XI; L'art byzantin, art européen, n° 280. Стиль обнаруживает теснейшее сходство с Менологием (особенно типы лиц, характер ландшафта и пропорции фигур). Интересно, что Н. П. Кондаков дает крайне отрицательную оценку рукописи. Неизменно пользуясь критериями античного искусства, он, естественно, характеризует как упадок всю византийскую книжную иллюстрацию XI–XII веков, поскольку эта иллюстрация сознательно отходит от античной традиции.

58 *K. Weitzmann*. Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra.–SK, VIII 1936, 83–98; *Id*. Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, 39–40; *Id*. Aus den Bibliotheken des Athos, 61–63.

59 *Кондаков*, 257; *Muñoz*. I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 24–29, tav. 6; *Friend*, 128; *Weitzmann*, 12, Abb. 62. Тип Исаии повторяется в Ватиканском Менологии (л. 17, 107) и в cod. Marc. gr. 17 (Самуил в сцене Помазания Давида).

60 *Кондаков*, 257; *Muñoz*. I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 24; *Millet*. L'art byzantin, 227; *Dalton*, 474; *Diehl*, 621; *Weitzmann*, 26–28, Abb. 199, 200; L'art byzantin, art européen, n° 287. Оба кодекса крайне близки друг другу по стилю (ср., в частности, орнамент).

61 Greek and Latin Illuminated Manuscripts X–XIII Century in Danish Collections. Copenhagen 1921, 1–3, pl. I; *Wulff*, 527; *Weitzmann*, 27, Abb. 198; *Beckwith*. Art of Constantinople, fig. 109; L'art byzantin, art européen, n° 288. Ср. с cod. Plut. V, 9.

62 *Кондаков*. Синай, 129–132; *Johann Georg, Herzog zu Sachsen*. Das Katharinenkloster am Sinai. Leip-

zig–Berlin 1912, 22–23; *Ebersolt*, 33–78; *Friend*, 125; Monumenta Sinaitica, 47–48, табл. 26–28; *Glück*, 44, Taf. 66, 67; *K. Weitzmann*. Probleme der mittelbyzantinischen Renaissance.–ArchAnz, 48 1933, 356; *Weitzmann*, 28, Abb. 211, 212; *Id.* Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance, 49–50. Герцог Саксонский датировал Евангелие, вслед за В. Гардтхаузеном, 995 годом. По стилю оно конца X–начала XI века. Ср. орнамент с Vatic. gr. 755.

63 *Bordier*, 103–106; *Кондаков*, 250; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 204, 587; *Omont*, 46, pl. LXXXIV–LXXXVI; *A. Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, pl. 45, 46; Byzance et la France médiévale, n° 19; L'art byzantin, art européen, n° 308. А. Омон датировал рукопись XII веком. Против этого решительно говорит стиль миниатюр. Ср. Ватиканский Менологий и особенно cod. Marc. gr. 17.

64 *Friend*, 136, pl. X, XIV; *Gerstinger*, 33, 47 (с указанием более старой литературы), Taf. X, XIb; *Weitzmann*, 25–26, Abb. 192–197; *Buberl, Gerstinger*, 13–20, Taf. III–V; L'art byzantin, art européen, n° 334. Обе рукописи раннего XI века, исполнены, без сомнения, в Константинополе. Стиль обнаруживает ряд точек соприкосновения с Ватиканским Менологием (ср. особенно тип Иоанна с Иосифом из Бегства в Египет, л. 274) и с миниатюрой, изображающей евангелиста Марка, в Уолтерс Арт Гэлери, Ms. 530a (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 137, pl. XCVI).

65 *Millet*. L'art byzantin, 212–213; *Dalton*, 483; *Diehl*, 602–604; *Ebersolt*, 41; *A. W. Bijvanck*. De geillustreerde Handschriften van Oppianus Cynegetica.–MNIR, 5 1925, 34–64; *Gerstinger*, 10, 37; *Peirce, Tyler*. Byzantine Art, 42; *W. Lameere*. Apamée de Syrie et les Cynégétiques du Pseudo-Oppien dans la miniature byzantine.–Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, 19 1938, 1 et suiv.; *Weitzmann*. Roll and Codex, 98 ff., fig. 61, 72, 82, 122, 123, 133, 134; *Id.* Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton 1951, 34, 93 ff., 155, 159, 163 ff., 168, 170, 179, 186, 190 ff., 203, 206, fig. 100–103, 108, 109, 112, 114, 118, 119, 123, 124, 127–132, 134, 135, 137, 138, 143, 147, 148, 150, 153, 157–159, 164–166; *'Α. Ξυγγόπουλος*. 'Ερίζοντες = 'Ερῶντες.–'Ελληνικά, 12 1952, 372–376; *M. Bonfioli*. Le rappresentazioni di caccia del Codice Marciano greco 479.–FelRav, 71 1956, 31–49; *K. Weitzmann*. Ancient Book Illumination. Cambridge (Mass.) 1959, 26 ff., 53 ff., 78, 97, 106, fig. 31–34, 61, 88, 104, 112, 113; L'art byzantin, art européen, n° 363. Миниатюры выполнены несколькими художниками.

66 *F. Lenormant* et *E. de Chanot*. Peintures d'un manuscrit de Nicandre.–GazArch, I 1875, 69–72, 125–127, II 1876, 34–36, 87–89; *Bordier*, 175–178; *Айналов*. Эллинистические основы, 7–11; *Millet*. L'art byzantin, 209–210; *Dalton*, 482–483; *Diehl*, 604–605; *Ebersolt*, 41; *Gerstinger*, 10; *Omont*, 34–40, pl. LXV–LXXII; *Weitzmann*, 34, Abb. 228, 229; *Id.* Ancien Book Illumination, 14, 97, 99, 109, fig. 16, 105, 106, 116; Byzance et la France médiévale, n° 3; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 82, fig. 113.

67 *Кондаков*, 259; *H. Schöne*. Apollonius von Kitium. Leipzig 1896; *Айналов*. Эллинистические основы, 11–14; *Millet*. L'art byzantin, 209; *Diehl*, 605–606; *Ebersolt*, 41–42; *J. Ilberg*. Soranus. Leipzig 1927 (= Corpus Medicorum Graecorum, IV); *Weitzmann*, 33, Abb. 227; *Id.* Ancien Book Illumination, 19, 21, fig. 22, 26; L'art byzantin, art européen, n° 362.

68 *A. Baumstark*. Frühchristlich-syrische Psalterillustration in einer byzantinischen Abkürzung.–OrChr, V 1905, 295–320; L'art byzantin, art européen, n° 281. В свое время Н. В. Малицкий написал для «Византийского временника» специальное исследование об иерусалимской Псалтири, фрагмент которой хранится в Публичной библиотеке в Ленинграде (греч. 266). Эти листы были вырезаны Порфирием Успенским. Антифоны, или припевы, сопровождавшие исполнение псалмов по уставу Великой константинопольской церкви, указывают на столичное происхождение рукописи.

69 Кроме приведенных в тексте рукописей следует упомянуть еще следующие манускрипты Македонской эпохи: Афины, Национальная библиотека: Евангелие 71 (одна вшитая миниатюра с изображением Иоанна; *H. Buchthal*. A Byzantine Miniature of the Fourtes Evangelist and Its Relation.–DOP, 15 1961, 129–139, fig. 1), Евангелие 74 (*Weitzmann*, 85, Abb. 579, 580), Слова Иоанна Златоуста 211 [*Buberl*, Taf. IV, V; *A. Grabar*. Miniatures greco-orientalis, II. Un manuscrit des homélies de Saint Jean Chrysostome à la Bibliothèque Nationale d'Athènes (Atheniensis 211).–SK, V 1932, 259–298; *Weitzmann*, 57–58, Abb. 379–382; L'art byzantin, art européen, n° 350]; Афон, Ватопед: Евангелие от 942 года 949 (*Friend*, fig. 132–135), Слова Льва Мудрого 408 (*Weitzmann*, 7, Abb. 34), Творения отцов церкви 456 (ibid., 20–21, Abb. 140–142); Дионисиат: Евангелие 10, Слова Иоанна Златоуста от 955 года 70 (*K. Weitzmann*. Probleme der mittelbyzantinischen Renaissance.–ArchAnz, 48 1933, 351), Евангелие 2 (*Weitzmann*, 64, Abb. 415, 416; *Dölger*. Athos, 170, Abb. 91), Евангелие 34 (*Friend*, fig. 129–131; *Weitzmann*, 25, Abb. 183–191); Ивер: Лествица от 985 года 415 (*Martin*, 166, fig. 6); Каракал: Евангелие 11 (*Weitzmann*, 69–70, Abb. 464–470); Лавра: Евангелие А 86 (ibid., 46–48, Abb. 305–323), Амфилохия Фотия 449 (ibid., 56, Abb. 372), Деяния и Послания апостолов 1015 года В 18 [138] (ibid., 36, Abb. 248–251); Филофеев монастырь: Евангелие 33 (ibid., 46, Abb. 302–304; *Dölger*. Athos, 170, Abb. 90); Балтимор, Walters Art Gallery: Евангелие 524 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 136, pl. C), Евангелие 520, Менологий на январь 521 (ibid., 139, pl. XCIX; L'art byzantin, art européen, n° 360: столичная работа, между 1034 и 1041, к этой же серии принадлежит Менологий на февраль и март из Исторического музея в Москве гр. 183); Берлин, Государственная библиотека: Евангелие и Менологий Hamilton 246 (рукопись XIII века, но пять таблиц канонов с сопровождающими их евангельскими сценами и полуфигурами святых датируются X веком, см.: *J. Ebersolt*. Miniatures byzantines de Berlin.–RA, 1905 II, 55–70; *Weitzmann*, 68, Abb. 448–450), Евангелие Hamilton 425, Евангелие 67, Гиппиатрика Phillipps 1538 (*Weitzmann*, 16–17, Abb. 104–115); Вена, Национальная библиотека: Слова Григория Назианзина theol. gr. 30 (*Gerstinger*, Taf. XXV, XXVIII); Венеция, Марчиана: Илиада gr. 454 (Homeri Ilias cum scholiis. Codex Venetus A, Marcianus 454 phototypice editus. Praef. D. Comparetti. Lugduni Batavorum 1901), Евангелие gr. 12; Иерусалим, Библиотека Греческого патриархата: Евангелие от 1027 года 'Αγίου Σάβα 82 (*Weitzmann*, 75, Abb. 508–510); Лейпциг, Университетская библиотека: Евангелие 6 (ibid., 63–64, Abb. 407–411); Ленинград, Публичная библиотека: Евангелие гр. 34, Евангелие гр. 220, Евангелие гр. 53 (ibid., 13, Abb. 68–70); Лондон, Британский музей: Евангелие Add. 11300 (ibid., 8, Abb. 37, 38), Евангелие Arundel 547 (не исключено, что миниатюра с изображением Иоанна исполнена в XIV веке), Евангелие от 995 года Harley 5598, Новый Завет Add. 28815 (*Weitzmann*, 20, Abb. 136–139; *Beckwith*. Art of Constantinople, fig. 106, 107; *G. Mathew*. Byzantine Painting. London [1950], pl. 1, 2; L'art byzantin, art européen, n° 293); Милан, Амброзиана: Псалтирь М 47 sup. (*Weitzmann*, 82, Abb. 557; *Gengaro, Leoni, Villa*. Codici dell'Ambrosiana, 103), Псалтирь 24 sup. (ibid., 98–99), Евангелие В 62 sup. (ibid., 115–117, tav. XXIII, XXIV); Москва, Исторический музей: Менологий на февраль и март гр. 183 (столичная работа, между 1034 и 1041, из одной серии с Менологием в Балтиморе 521, см.: Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Московской Синодальной, бывшей Патриаршей, библиотеке, II. Москва 1863, табл. 1–30; Миниатюры греческого минология XI века № 183 Московской Синодальной библиотеки. Изд. Д. К. Тренева. Описание рукописи Н. П. Попова. Москва 1911); Неаполь, Национальная библиотека: Евангелие Василия II suppl. gr. 12 (*K. Weitzmann*. Ein kaiserliches Lektionar einer byzantinischen Hofschule.–Festschrift K. Swoboda zum 28. Januar 1959. Wien–Wiesbaden 1959, 309–320); Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана: Диоскорид М 652 (Pedanii Dioscuridis Anazarbaei de Materia Medica, I–II. Paris 1935; *Weitzmann*, 34, Abb. 231–233; *Id.* Greek Mythology in Byzantine Art, 27, fig. 28; *Id.* Ancient Book Illumination, 12, fig. 14, 17); Оксфорд, Бодлейянская библиотека: Евангелие Auct. E 5. 11 (*Weitzmann*, 18, Abb. 117–120; *Pächt*. Byzantine Illumination, fig. 4; *H. Buchthal*. A Byzantine Miniature of the Fourtes Evangelist and Its Relation.–DOP, 15 1961, fig. 3), Деяния апостолов Canon. gr. 110 (*Weitzmann*, 13–14, Abb. 71–77; *Pächt*. Byzantine Illumination, fig. 5; *Beckwith*. Art of Constantinople, fig. 108; L'art byzantin, art européen, n° 302), Псалтирь Auct. D 4.1 (*Weitzmann*, 63, Abb. 405, 406), Евангелие Cromwell 16 (*Pächt*. Byzantine Illumination, fig. 2, 6, 9c), Ветхий Завет Auct. I 2.4, Lincoln Coll. Деяния и Послания апостолов; Париж, Национальная библиотека: Диоскорид gr. 2179 (*Weitzmann*, 82, Abb. 555, 556; Byzance et la France médiévale, n° 57), Евангелие от 1055 года suppl. gr. 905 (миниатюры с изображениями Матфея, Луки и Марка относятся к концу IX–началу X века, см.: *Weitzmann*, 5–6, Abb. 19, 20; Byzance et la France médiévale, n° 7), Деяния апостолов gr. 216 (*Weitzmann*, 7, Abb. 39; Byzance et la France médiévale, n° 13), Евангелие suppl. gr. 79 (*Weitzmann*, 21, Abb. 153, 154; Byzance et la France médiévale, n° 73), Евангелие suppl. gr. 75 (*Weitzmann*, 22, Abb. 155, 156), Толкования на Евангелие gr. 230 (ibid., 29, Abb. 213–216), Евангелие gr. 68 (ibid., 72, Abb. 485–487), Евангелие gr. 48 (ibid., 76, Abb. 516–518; Byzance et la France médiévale, n° 14), Евангелие gr. 115 (Byzance et la France médiévale, n° 15), Евангелие Coislin 20 (*Omont*, pl. LXXX; *Weitzmann*, 11, Abb. 56; Byzance et la France médiévale, n° 12), Евангелие gr. 278 (*Bordier*, 94–95; *Ebersolt*, 44; *Weitzmann*, 6–7, Abb. 28, 29), Евангелие gr. 279 (*Weitzmann*, 65–66), Евангелие gr. 277 (*Ebersolt*, pl. XX; Byzance et la France médiévale, n° 71), Лествица gr. 1069 (*Martin*, 170–171, fig. 5; Byzance et la France médiévale, n° 56); Патмос, монастырь Иоанна Богослова: Слова Григория Назианзина от 941 года 33 (*Weitzmann*, 82–84, Abb. 558–560; *Jacopi*, fig. 1–27; L'art byzantin, art européen, n° 343), Евангелие 70 (*Millet*. Iconographie de l'Evangile, fig. 298, 615–619; *Weitzmann*, 66–68, Abb. 430–437, 440–447; *Jacopi*, fig. 34–50; L'art byzantin, art européen, n° 332), Евангелие 72 (*Weitzmann*, 43–44, Abb. 291–296; *Jacopi*, fig. 51–54), Евангелие 68 (*Jacopi*, fig. 32, 33); Принстон, Университетская библиотека: Слова на Евангелие от Матфея от 955 года Garret 14; Музей истории искусств: Слова Григория Назианзина cod. acc. 41.26 (*K. Weitzmann*. A Codex with the Homilies of Gregory of Nazianzus.–Record of the Museum of Historic Art, Princeton University, I 1942, 14–17); Рим, Библиотека Ватикана: Евангелие gr. 1157 (*Weitzmann*, 21, Abb. 143–147), Новый Завет Reg. gr. 29 (ibid., 7, Abb. 35), Евангелие Palat. gr. 220 (*K. Weitzmann*. Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg 1933, 11–14, Taf. V–VII; *Weitzmann*, 32, Abb. 402–404), Диоскорид gr. 284 (*Weitzmann*, 34, Abb. 229–230; *J. Théodoridès*. Remarques sur l'iconographie zoologique dans certains manuscrits médicaux byzantins et étude des miniatures zoologiques du codex Vaticanus graecus 284.–JÖBG, X 1961, 21–29), Сочинения Ефрема Сирина от 1039 года Ottob. gr. 457 (*Weitzmann*, 75, Abb. 501–503), Евангелие от 948/949 года gr. 354 (*А. Грабар*. Памятники греко-восточной

миниатюры.–SK, IV 1931, 215–225), Евангелие от 1039 года Barb. gr. 319 (*Weitzmann*, 73, Abb. 492, 493), Лествица Chigi R IV 7 (*Martin*, 184, fig. 9); Синай, монастырь св. Екатерины: Слово Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея 364 (исполнено около 1042 года, см.: Monumenta Sinaitica, табл. 29, 30), Поучения Феодора Студита 401, Лествица 417 (*Martin*, 186–187, fig. 1–4; *K. Weitzmann*. Islamische und koptische Einflüsse in einer Sinai-Handschrift des Johannes Klimakus.–Aus der Welt der islamischen Kunst. Festschrift für E. Kühnel zum 75. Geburtstag. Berlin 1959, 297–316), Евангелие от 967 года 213 (*Weitzmann*, 73, Abb. 495); Флоренция, Лауренциана: Евангелие Plut. VI, 18, Никомахова Этика Аристотеля Plut. LXXXI, 11 (*Weitzmann*, 8, Abb. 36), Деяния апостолов Plut. IV, 29 (*Weitzmann*, 8, Abb. 42–44), Евангелие Conv. soppr. 159 (*Weitzmann*, 26, Abb. 195).

70 *S. Mercati*. Sulle iscrizioni di Santa Sofia.–Bessarione, XXVI 1922, 204–205; *K. Bittel*. Archäologische Funde aus der Türkei 1934–1938.–ArchAnz, 54 1939, 178; *A. M. Schneider*. Archäologische Funde aus der Türkei im Jahre 1939. Funde byzantinischer Zeit.–Ibid., 55 1940, 590–596; *Th. Whittemore*. The Unveiling of the Byzantine Mosaics in Haghia Sophia in Istanbul.–AJA, XLVI 1942 2, 169–171; *Ch. R. Morey*. The Mosaics of Hagia Sophia.–MagArt, April 1944, 143; *Id*. The Mosaics of Hagia Sophia.–BMMA, March 1944, 205–206; *Th. Whittemore*. On the Dating of Some Mosaics in Hagia Sophia.–Ibid., 5 1946, 44–45; *G. Galassi*. Recenti ricuperi a Santa Sofia e le date dei mosaici.–FelRav, 55 1951, 27–37; *A. Frolow*. La mosaïque murale byzantin.–ByzSl, XII 1951, 189–190; *Galassi*. Roma o Bisanzio, II, 307–311, 391–392; *C. Mango*. Documentary Evidence on the Apse Mosaics of St. Sophia.–BZ, 47 1954 2, 395–402; *Ammann*, 78–79; *Grabar*. Iconoclasme, 185, 189–192; *Γ. Σωτηρίου*. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 17–18; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 75–76, tav. 88, 89; *Beckwith*. Art of Constantinople, 62–63, 145; *Ch. Delvoye*. Chronique archéologique.–Byzantion, XXXI 1961 2, 544–545; *A. Frolow*. Le renaissance de l'art byzantin au IX[e] siècle et son origine.–CorsiRav, 1962, 272; *G. Galavaris*. The Representation of the Virgin and Child on a «Thokos» on Seals of the Constantinopolitan Patriarchs.–ΔΧΑΕ, IV 2 (1960–1961) 1962, 153–181; *Mango*. Mosaics of St Sophia, 80–83, 94–95; *G. Mathew*. Byzantine Aesthetics. London 1963, 138; *G. Galavaris*. Observations on the Date of the Apse Mosaic of the Church of Haghia Sophia in Constantinople.–Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 107–110; *C. Mango, E. J. W. Hawkins*. The Apse Mosaics of St Sophia at Istanbul. Report on Work carried out in 1964.–DOP, 19 1965, 113–149; *S. Bettini*. Mosaici e pitture murali a Costantinopoli.–CorsiRav, 1965, 7ss.; Les trésors de Turquie. Genève 1966, 105, 109. Русский паломник из Новгорода Антоний, побывавший в Константинополе около 1200 года, утверждает, что мозаики алтаря в Софии Константинопольской (Богоматерь с младенцем и два ангела) были исполнены знаменитым иконописцем Лазарем. Этот Лазарь, чья биография была восстановлена К. Манго, пострадал при последних иконоборцах, но после 843 года получил широкое признание. В 855 году он был отправлен в качестве посла Михаила III к папе Бенедикту III. Умер вскоре после 865 года. А. Грабар допускает участие Лазаря в исполнении мозаик, К. Манго исключает такую возможность. Для типа архангела ср. cod. Paris. gr. 510, л. 52 об., 67 об., 137, 226 об. и 438 об. Ряд ученых (Г. Галаварис, Дж. Беквис, Ж. Мэтью) склоняются к тому, чтобы датировать мозаику апсиды XIV веком. Реставрационное обследование мозаик апсиды и вимы, проведенное в 1964 году Э. Хоукинсом и К. Манго, убедительно показало, что никаких позднейших переделок в фигурах нет и что золотой фон, одновременный с надписью, был выложен уже после завершения фигур Богоматери и Христа. Тем самым отпадает возможность столь поздней датировки. Против нее решительно говорят и чувственный тип лица Марии, и свободная, живописная манера исполнения, и сам характер мозаической кладки, характерный больше для IX века, к которому относится и фигура архангела Гавриила (по стилю невозможно отрывать фигуру Богоматери от фигуры архангела, как это делают Дж. Беквис и Д. Талбот Райс). Предположение Г. Галавариса, что первоначально апсиду украшала фигура стоящей Богоматери, данной якобы в типе Одигитрии, остается в высокой мере проблематичным, поскольку никому не удалось доказать, что в проповеди патриарха Фотия, произнесенной в 867 году [*C. Mango*. The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople. English Translation and Commentary. Cambridge (Mass.) 1958, No. XVII], действительно идет речь о первоначальной мозаике апсиды. К тому же такой тонкий знаток греческого языка, как Р. Дженкинс (см. его рецензию на книгу К. Манго: BZ, 52 1959 1, 107), считает, что Фотий говорит не о «стоящей» фигуре, а только о «воздвигнутой неподвижно». Иконографический тип Богоматери, восседающей на троне и держащей младенца, который разместился на ее коленях, был особенно популярен в IX веке (соборное послание от 836 года, мозаика св. Софии в Салониках, мозаика в Санта Мария ин Домника в Риме). Не случайно этот иконографический тип повторяется в мозаике конца X века в вестибюле Софии Константинопольской, восходящей, несомненно, к композиции апсиды, которая, как это обычно бывало, подверглась стилистической переработке (ср. особенно позу младенца). Н. П. Кондаков (Иконография Богоматери, II, 316–356) условно называет этот тип «кипрским». Последний был широко известен уже с VI века. Печати константинопольских патриархов, которые Г. Галаварис пытается использовать для обоснования своей точки зрения, ничего не дают для уточнения первоначальной композиции апсиды. Все это склоняет меня рассматривать мозаику апсиды в качестве первоначальной композиции.

71 *P. A. Underwood*. A Preliminary Report on Some Unpublished Mosaics in Hagia Sophia: Season of 1950 of the Byzantine Institute.–AJA, LV 1951 4, 367–370; *Grabar*. Iconoclasme, 193–194, 213–214, 234; *P. A. Underwood*. Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul, 1954.–DOP, 9–10 1956, 291–292; *Mango*. Mosaics of St Sophia, 44–45.

72 *W. MacDonald*. The Uncovering of the Byzantine Mosaics in Hagia Sophia.–Archaeology, 1951 4, 89–93; *Galassi*. Roma o Bisanzio, II, 319–320; *Grabar*. La peinture byzantine, 94; *P. A. Underwood*. Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul, 1954.–DOP, 9–10 1956, 292; *Mango*. Mosaics of St Sophia, 48–66, fig. 56–89. Первоначально в тимпанах были изображены шестнадцать пророков и четырнадцать отцов церкви (кроме названных в тексте это Анфим Никомидийский, Василий Великий, Григорий Назианзин, Дионисий Ареопагит, Николай Чудотворец, Григорий Армянский, Мефодий Патарский, Григорий Чудотворец, Кирилл Александрийский и Афанасий Великий). Датировка Дж. Галасси мозаик северного тимпана XIII веком носит фантастический характер.

73 *Th. Whittemore*. The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Preliminary Report on the First Year's Work, 1931–1932. The Mosaics of the Narthex. Oxford 1933 (рец. Э. Вейганда: BZ, XXXVIII 1938 2, 467–471); *C. Osieczkowska*. La mosaïque de la Porte Royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de Tous les saints.–Byzantion, IX 1934, 41–83; *J. D. Stefanescu*. Sur la mosaïque de la Porte Impériale à Sainte-Sophie de Constantinople.–Ibid., 517–523; *S. De Chirico* et *H. E. Del Medico*. Les mosaïques du narthex de Sainte-Sophie.–GBA, XI 1934 mars, 129–133; *J. Pozzi*. La réapparition des mosaïques de Sainte-Sophie.–RA, VI 1934 3, 117–120; *F. Dölger*. Justinians Engel an der Kaisertür der H. Sophia.–Byzantion, X 1935, 1–4; *A. M. Schneider*. Der Kaiser des Mosaikbildes über dem Haupteingang der Sophienkirche zu Konstantinopel.–OrChr, XXXII 1935, 75–79; *Ch. Martin*. Les mosaïques du narthex de Sainte-Sophie à Constantinople.–NRTh, 62 1935, 639–644; *V. Laurent*. Travaux archéologiques à Constantinople en 1935.–EO, XXXV 1936, 97–111; *Grabar*. L'empereur dans l'art byzantin, 100–106; *H. E. Del Medico*. Les mosaïques du narthex de Sainte-Sophie. Contribution à l'iconographie de la Sagesse Divine.–RA, 12 1938, 49–66; *Bettini*. Pittura bizantina, II[2], 14–15; *Id*. I mosaici di S. Sophia a Costantinopoli e un piccolo problema iconografico.–FelRav, 50–51 1939, 5–25; *A. M. Schneider*. Die Hagia Sophia zu Konstantinopel. Berlin 1939; *P. Lemerle*. La topographie de Constantinople byzantine.–EO, 38 1939, 123–125; *Th. Whittemore*. The Narthex Mosaic of Sancta Sophia.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 214–223; *K. A. Γρίβας*. Τίς ὁ ἐν τῷ μωσαϊκῷ τῆς Ἁγίας Σοφίας εἰκονιζόμενος γονυπετὴς αὐτοκράτωρ.–Ortodoxia, 15 1940, 216–226, 256–259; *Γεννάδιος* [*Ἀραμπατζόγλου, μητροπολίτης Ἡλιουπόλεως*]. Παρατηρήσεις καὶ κρίσεις σχετικαὶ πρὸς τὴν ἐν τῇ Ἁγίᾳ Σοφίᾳ ψηφιδωτὴν παράστασιν τοῦ γονυπετοῦς αὐτοκράτωρος.–Ibid., 304–310; *Ch. R. Morey*. The Mosaics of Hagia Sophia.–MagArt, April 1944, 143; *Id*. The Mosaics of Hagia Hophia.–BMMA, March 1944, 201–210; *L. Mirković*. Das Mosaik der Kaisertür im Narthex der Kirche der Hl. Sophia in Konstantinopel.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 206–217; *Galassi*. Roma o Bisanzio, II, 312–313; *Ammann*, 76; *Grabar*. La peinture byzantine, 96–97; *Id*. Iconoclasme, 192, 211–212, 239–241; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 77, tav. 93; *Beckwith*. Art of Constantinople, 64; *Mango*. Mosaics of St Sophia, 24–25, 96–97. Наиболее близкие стилистические аналогии к мозаике нарфика обнаруживают миниатюры cod. Paris. gr. 510 (особенно л. 67 об.). Для фигуры коленопреклоненного императора ср. л. 83 cod. Vatic. gr. 699 (Обращение Савла). Провинциальную переработку типа восседающего на троне Христа дает фреска от 959 года в Карпиньяно.

74 De ceremoniis, I, 1, ed. Bonnae, 14–15.

75 PG, 107, col. 309–314.

76 Ibid., col. 21 sg.

77 *P. Underwood*. Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul, 1957–1959.–DOP, 14 1960, 213–215; *J. Lafontaine*. Fouilles et découvertes byzantines à Istanbul de 1952 à 1960.–Byzantion, XXIX–XXX (1959–1960) 1960, 345–346; *P. A. Underwood, E. J. W. Hawkins*. The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The Portrait of the Emperor Alexander.–DOP, 15 1961, 189–217; *Mango*. Mosaics of St Sophia, 46–47; *L. Budde*. Das Alexander Mosaik der Aya Sophia.–Mitteilungen der Deutsch-Türkischen Gesellschaft, 50 1963, 1–7. Не исключено, что VI либо IX веком датировались мозаики на сводах северной и южной галерей (Пантократор между херувимами и серафимами, Сошествие св. Духа, Крещение), а также мозаические фрагменты в капелле в юго-западном углу храма. См.: *Mango*. Mosaics of St Sophia, 29–39, 42–48, 98, fig. 22–38, 49, 55; *C. Mango, E. J. W. Hawkins*. The Apse Mosaics of St Sophia at Istanbul. Report on Work carried out in 1964.–DOP, 19 1965, 148.

78 De ceremoniis, I, 37, ed. Bonnae, 187.

79 De officiis, VI, ed. Bonnae, 51.

80 De ceremoniis, I, 63 sg.

81 *Th. Whittemore*. The Mosaics of St Sophia at Istanbul. Second Preliminary Report. Work done in 1933 and 1934. The Mosaics of the Southern Vestibule. Oxford 1936 (рец. Э. Вейганда: BZ, XXXVIII 1938 2, 467–471); *Id*. The Mosaics of St. Sophia at Istanbul.–AJA, XLII 1938 3, 219–226; *Grabar*. L'empereur dans l'art byzantin, 109–110; *G. W. Elderkin*. A Note on a Mosaic

in Hagia Sophia.–ArtAm, XXVI 1938 1, 28–31; *Bettini.* Pittura bizantina, II[2], 15–16; *Id.* I mosaici di S. Sofia a Costantinopoli e un piccolo problema iconografico.–FelRav, 50–51 1939, 5–25; *A. M. Schneider.* Die Hagia Sophia zu Konstantinopel. Berlin 1939; *Ch. R. Morey.* The Mosaics of Hagia Sophia.–BMMA, March 1944, 201–210; *A. M. Schneider.* Fund- und Forschungsbericht Türkei 1943, D. Byzantinische Zeit.–ArchAnz, 59–60 1944–1945, 71–75; *Th. Whittemore.* On the Dating of Some Mosaics in Hagia Sophia.–BMMA, 5 1946, 34–45; *Grabar.* La peinture byzantine, 97–100; *Galassi.* Roma o Bisanzio, II, 315–319; *Ammann*, 76–77; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 85, tav. 129; *Beckwith.* Art of Constantinople, 97–98; *Mango.* Mosaics of St Sophia, 23–24. Очевидные стилистические аналогии мозаика южного вестибюля находит в миниатюрах рукописей середины X века (ср. силуэты Константина и Юстиниана с фигурами Матфея в cod. Vindob. theol. gr. 240 и Paris. gr. 70 и с фигурой Иоанна в Paris. gr. 70). С этими миниатюрами мозаику сближает прежде всего пространственное понимание фигуры и тонкая красочная лепка. Для типа Христа ср. мозаику в Никее (более ранний этап), для типа Марии–Оранту и Анну там же (более поздний этап). Явные точки соприкосновения с миниатюрами середины X века исключают предложенные Ч. Мореем и Э. Вейгандом датировки мозаики вестибюля эпохой Василия I (867–886) и серединой XI века. Тот прием линейной разделки лиц, который виден в фигурах Константина и Юстиниана, получит дальнейшее развитие в равеннских мозаиках из базилики Урсиана (1112).

82 *Th. Whittemore.* The Mosaics of St. Sophia at Istanbul.–AJA, XLII 1938, 226; *K. Bittel.* Archäologische Funde aus der Türkei 1934–1938.–ArchAnz, 54 1939, 179; *Th. Whittemore.* The Unveiling of the Byzantine Mosaics in Haghia Sophia in Istanbul.–AJA, XLVI 1942 2, 169–171; *Id.* The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. Work done in 1935–1938. The Imperial Portraits of the South Gallery. Oxford 1942, 9–20, pl. III–XIX [рец. Л. Брейе (JS, 1945, 176–179), П. Лемерля (RA, XXVIII 1947 juillet–décembre, 121–123) и Д. Моравчика (Erasmus, I 1947, 366–371)]; *Ch. R. Morey.* The Mosaics of Hagia Sophia.–MagArt, April 1944, 143; *Id.* The Mosaics of Hagia Sophia.–BMMA, March 1944, 201–210; *A. M. Schneider.* Fund- und Forschungsbericht Türkei 1943, D. Byzantinische Zeit.–ArchAnz, 59–60 1944–1945, 71ff.; *Th. Whittemore.* A Portrait of the Empress Zoë and of Constantine IX.–Byzantion, XVIII 1946–1948, 223–227; *Ж. Стојковић.* Царски портрети јужне галерије цркве св. Софије у Цариграду.–ГСАН, I 3 1949, 540–541; *Grabar.* La peinture byzantine, 100–102; *Galassi.* Roma o Bisanzio, II, 314, 393; *Ammann*, 77; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 86, tav. XIII, 133; *Beckwith.* Art of Constantinople, 104–105; *Mango.* Mosaics of St Sophia, 27–29, fig. 13–15; *S. Eyice.* Une nouvelle hypothèse sur une mosaïque de Sainte Sophie à Istanbul.–Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 99–101; Les trésors de Turquie. Genève 1966, 108–109. На основе детального анализа переделанной греческой надписи около фигуры императора Ж. Стойкович убедительно доказал, что до Константина Мономаха здесь был изображен не Роман III (1028–1034), как думал Т. Уиттимор, а Михаил IV Пафлагонец (1034–1041). Переделанные головы обнаруживают руку далеко не первоклассного мастера.

83 Странствования Василия Григоровича-Барского по святым местам Востока с 1723 по 1747 г., изд. под ред. Н. Барсукова, I. С.-Петербург 1885, 209–210, II. С.-Петербург 1886, 202–210; *J. Strzygowski.* Nea Moni auf Chios.–BZ, V 1896 1–2, 140–157; Отчет о деятельности Русского Археологического института в Константинополе в 1897-м году.–ИРАИК, III 1898, 206–209; *И. С.* Деятельность Русского Археологического института в Константинополе в 1897 году.–ВВ, VI 1–2 1899, 299–301; *Millet.* L'art byzantin, 193; *Dalton*, 396; *Ф. И. Шмит.* Византийские росписи XI и XII веков.–ИРАИК, XVII 1914, 182–195 (не напечатано, имеются лишь авторские гранки в Ленинградском отделении Архива Академии наук СССР: ф. 127, оп. 1, № 126); *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Chios; *Wulff*, 562–565; *Id.* Die Mosaiken der Nea Moni von Chios.–BZ, XXV 1925 1–2, 115–144; *Diehl*, 518–519; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 110–111, fig. 113–117; *A. Orlandos.* Les monuments byzantins de Chios, II. Athènes 1930, pl. 17–27; *Bettini.* Pittura bizantina, II[2], 18–19; *Grabar.* La peinture byzantine, 109–111; *Ammann*, 85–86; *A. Grabar, M. Chatzidakis.* Greece. Byzantine Mosaics. New York 1960, 10, 18–19, pl. XV–XXII; *'Α. Προκοπίου.* Ἡ χρονολογία τῆς Νέας Μονῆς.–Νέες Μορφές, III 1962 ἰούνης, 12–16, 62–64; *A. Grabar.* Byzance. L'art byzantin du Moyen Age. Paris 1963, 108–110; *M. Chatzidakis.* Des chef-d'œuvre byzantins en Grèce. Les mosaïques.–Connaissance des Arts, 1964 Mars, 55–61; *A. Procopiou.* Le classicisme byzantin dans les mosaïques de Nea Moni de Chio.–CorsiRav, 1964, 389–409.

84 *Ch. Diehl.* L'église et les mosaïques de Saint-Luc en Phocide. Paris 1889; *Clausse*, I, 459–469; *Ch. Diehl.* Mosaïques byzantines de Saint-Luc.–MonPiot, III 1896 2, 231–246; *Id.* Les mosaïques byzantines du monastère de Saint-Luc.–GBA, XVII 1897, 37–52; *R. W. Schultz, S. H. Barnsley.* The Monastery of St Luke of Stiris in Phocis. London 1901; *Millet.* L'art byzantin, 193–194; *Dalton*, 393–394; *Ф. И. Шмит.* Мозаики монастыря преподобного Луки.–Сборник статей в честь проф. В. П. Бузескула. Харьков 1914 (= СбХИФО, XXI 1913–1914), 318–334; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Saint Luc en Phocide; *Wulff*, 554–558; *Γ. Σωτηρίου.* Νεώτεραι ἐπιγραφαὶ καὶ περὶ τῆς τεχνικῆς τῶν μωσαϊκῶν ἐπὶ τηεὐκαιρία ἐπίσκευῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς βυζ. μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ. Ἐπιγραφαὶ καὶ χαράγματα.–ΑρχΔελτ, VI (1920–1921) 1923, 177–189; *Diehl*, 509–512; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 37–45, 47–94, 107–109, fig. 1–53, pl. II–VIII, XII–XV; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 74–77; *Bettini.* Pittura bizantina, II[2], 7–9; *M. Chatzidakis.* Byzantinische Denkmäler in Attika und Bäotien. Athen 1956, 14–17, 26–27, Taf. 11–14; *A. Grabar, M. Chatzidakis.* Greece. Byzantine Mosaics, 9–10, 16, pl. X–XIV; *Ammann*, 83–85; *Ch. Delvoye.* Chronique archéologique.–Byzantion, XXIX–XXX (1959–1960) 1960, 326; *A. Grabar.* Byzance. L'art byzantin du Moyen Age, 107–108; *A. Prokopiou.* Le monastère d'Hosios Loukas. L'archaisme byzantin dans les mosaïques d'Hosios Loukas.–CorsiRav, 1964, 367–388. Предложенная Ф. И. Шмитом датировка XII веком неубедительна. Мозаики вероятнее всего исполнены в начале XI века, в пользу чего говорит сходство в стиле с мозаиками Софии Киевской, представляющими несколько более поздний этап развития. В Хосиос Лукас работало несколько мастеров. Один, вместе с помощниками, украсил кафоликон и апсиду, а другой нарфик. Исполненные ими мозаики существенно отличаются друг от друга (стиль первого мастера характеризуется известной приглаженностью и педантической аккуратностью, стиль второго, при его внешней грубости, выдает бóльшую свежесть и непосредственность). Как правильно отметил Г. Милле, иконография мозаик обнаруживает ряд точек соприкосновения с сирийскими и каппадокийскими памятниками. Я не вижу никаких оснований приписывать мозаики Хосиос Лукас константинопольской школе, как это делают А. Грабар и М. Хадзидакис. При таком расширительном толковании константинопольской школы она утрачивает всякую конкретность содержания, превращаясь в поистине магический deus ex machina.

85 *G. Sotiriou.* Peintures murales byzantines du XI[e] siècle dans la crypte de Saint-Luc.–III[e] Congrès international des études byzantines. Compte-rendu. Athènes 1932, 389–400; *M. Chatzidakis, A. Grabar.* La peinture byzantine et du Haut Moyen Age. Paris 1965, pl. 33; *G. Daux.* Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1962.–BCH, LXXXVII 1963, 800. Остатки фресок того же времени уцелели еще в угловых помещениях церкви в Короли (Аттика, одно из самых ранних изображений Пантократора в куполе) и в старом кафоликоне монастыря Философа в Пелопоннесе (позже—Димитсани). Т. Гритцопулос относит фрески монастыря Философа к X веку. См.: *Τ. Γριτσόπουλος.* Μονῆς Φιλοσόφου τὰ δύο καθολικά.–Πελοποννησιακά, 2 1957, 186; *Id.* Μονὴ Φιλοσόφου. Ἀθῆναι 1960.

86 Древности Российского государства. Киевский Софийский собор, I–IV. С.-Петербург 1871–1887; *А. В. Прахов.* Киевские памятники византийско-русского искусства. Доклад в имп. Московском археологическом обществе 19 и 20 декабря 1885 года.–Древности. Труды МАО, XI 3 1887, 1–9; *Д. Айналов, Е. Редин.* Киево-Софийский собор. Исследование мозаической и фресковой живописи. С.-Петербург 1889; *Толстой, Кондаков.* Русские древности в памятниках искусства, IV, 115–160; *Д. В. Айналов* и *Е. К. Редин.* Древние памятники искусства Киева.–Труды Педагогического отдела ХИФО, 6 1900, 1–50; *Millet.* L'art byzantin, 191–193; *Dalton*, 394–396; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 71–74; *Муратов.* История древнерусской живописи, 110–120; *Д. В. Айналов.* История древнерусского искусства, 1. Киев. Петроград 1915, 219–244; *Wulff*, 560–562; *Ф. Шмит.* Киевский Софийский собор.–Светильник, 1913 8, 3–22; *Его же.* Заметки о поздневизантийских храмовых росписях.–ВВ, XXII (1915–1916) 1–2 1916, 118–124; *Его же.* Искусство древней Руси–Украины, 44–70; *Д. В. Айналов.* К вопросу о строительной деятельности св. Владимира.–Сборник в память св. равноапостольного князя Владимира. [С.-Петербург] 1917, 32–39; *Diehl*, 513–518; *Д. Айналов.* Новый иконографический образ Христа.–SK, II 1928, 19–23; *Сычев.* Искусство средневековой Руси, 187–195; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 36–60; *Ainalov.* Geschichte der russischen Kunst, 15–23; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 244–251; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 75; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 34–38; *Bettini.* Pittura bizantina, II[2], 9–12; *Лазарев.* Живопись и скульптура Киевской Руси.–ИРИ, I, 160–189; *O. Powstenko.* The Cathedral of St Sophia in Kiev. New York 1954, 111–141, pl. 32–81 (рец. К. Манго: ArtB, XXXVIII 1956 4, 253–255); *В. Н. Лазарев.* Новые открытия в Софии Киевской. (Доклад на X международном конгрессе византинистов). Москва 1955 (то же: ByzSl, XX 1958 1, 85–95; CorsiRav, 1959, 123–134); *Его же.* Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской.–ВВ, X 1956, 161–165; *G. Galassi.* Musaici di Kiev: a San Michele, arte russa.–FelRav, 70 1956, 5–18; *Ammann*, 81; *Л. Калениченко.* Реставрация мозаик и фресок Софии Киевской.–Искусство, 1958 6, 65–71; *Н. Кресальный.* Софийский заповедник в Киеве. Киев 1960, 239–259; *В. Н. Лазарев.* Константинополь и национальные школы в свете новых открытий.–ВВ, XVII 1961, 100–102; *Его же.* Мозаики Софии Киевской. Москва 1960; *Id.* Old Russian Murals and Mosaics. London 1966, 31–42, 225–229. Заслугой Ф. И. Шмита является то, что он первым поставил вопрос о генезисе стиля софийских мозаик. Но его попытку связать последние с Кавказом (через Тмутаракань) следует признать неудачной, так как эта гипотеза совсем не учитывает роли и значения Константинополя. В такой же мере неубедительна его датировка Пантократора в куполе XII веком. Хотя в Софии работало не менее восьми мозаичистов, все мозаики одновременны, о чем свидетельствует их единый в своей основе стиль. Киевские мозаики вы-

дают стилистическое сходство с мозаиками Хосиос Лукас и Ватопеда на Афоне (особенно типы апостолов, отдельных бородатых святых и Лаврентия; весьма поучительно также сопоставление фигур Марии и Гавриила с Благовещением в Ватопеде). Эти аналогии делают наиболее вероятным предположение, что часть работавших в Софии мастеров происходила из западных областей Византийской империи. Такие факты, как оживленные сношения Киева с Афоном и Солунью или изображения двух солунских святых–Домна и Филиппола–среди более поздних фресок Апостольского придела св. Софии, могут лишь подкрепить вероятность этой гипотезы. Теория М. В. Алпатова об участии русских мастеров в исполнении святительского чина абсолютно беспочвенна: святительский чин является как раз самой «греческой» частью декоративного ансамбля Софии Киевской.

87 Из Десятинной церкви происходит фрагмент фрески, изображающий голову неизвестного святого. Тип лица восходит к старым восточным традициям. См.: *Н. Сычев.* Древнейший фрагмент русско-византийской живописи.–SK, II 1928, 91–104.

88 *V. Lasareff.* A Great Rediscovery of XIth Century Byzantine Art.–ILN, 1937 July 17, 127–129; *Его же.* Новые открытия в Киевской Софии.–Архитектура СССР, 1937 5, 51–54; *O. Powstenko.* The Cathedral of St Sophia in Kiev, pl. 83–200; *В. Н. Лазарев.* Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской.–ВВ, X 1956, 165–177; *Его же.* Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава.–Там же, XV 1959, 148–169; *Н. Кресальный.* Софийский заповедник в Киеве, 250–259; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 42–65, 229–242. К числу незаписанных фресок Софии Киевской относятся росписи Сретенского и Апостольского приделов, сравнительно хорошо сохранившиеся. В первом приделе помимо неизвестных святых представлены св. Адриан и Наталия (надписи русские). Во втором приделе изображены солунские святые Домн и Филиппол (надписи греческие). Стиль всех изображений отличается плоскостным и подчеркнуто линейным характером. Общепринятая датировка серединой XI века является слишком ранней: эти фрески исполнены не ранее XII века (ср. Наталию с Орантой в барабане купола Нередицы). См.: *В. Мясоедов.* Фрески северного притвора Софийского собора в Киеве.–ЗОРСА, XII 1918, 1–6; *А. Грабар.* Фрески Апостольского придела Киево-Софийского собора.–Там же, 98–106.

89 См.: *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 62–74, 144–147; *Id.* Les fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiew et l'iconographie impériale byzantine.–SK, VII 1935, 103–117; *Его же.* Светское изобразительное искусство домонгольской Руси и «Слово о полку Игореве».–ТОДРЛ, XVIII 1962, 239–248.

90 *M. Ramazanoğlu.* Neue Forschungen zur Architektur-Geschichte der Irenen-Kirche und des Komplexes der Sophien-Kirche.–Atti dello VI Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 233, Taf. LXVII; *Galassi.* Roma o Bisanzio, II, 347–348, fig. 198; *F. Dirimtekin.* Les fouilles faîtes en 1946–1947 et en 1958–1960 entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène à Istanbul.–CahArch, XIII 1962, 176–177; *R. Janin.* Constantinople byzantine. Découvertes et notes de topographie.–REB, XXI 1963, 267.

91 *D. Evangelidès.* La restauration de l'église de Théotocos à Thessalonique et ses fresques du XI[e] siècle.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 106–107; *Δ. Εὐαγγελίδης.* Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων. Θεσσαλονίκη 1954; *P. Lemerle.* Bulletin archéologique IV: 1952–1954.–REB, XIII 1955, 228–229 (краткая рец. на книгу Д. Евангелидиса); *Лазарев.* Живопись XI–XII веков в Македонии, 119/15–120/16; *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης.–Μακεδονικά, 4 (1955–1960) 1960, 1–19; *K. Papadopoulos.* Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ in Thessaloniki. Graz–Köln 1966.

92 *Σ. Πελεκανίδης.* Νέαι ἔρευναι εἰς τὴν Ἁγίαν Σοφίαν Θεσσαλονίκης καὶ ἡ ἀποκατάστασις τῆς ἀρχαίας αὐτῆς μορφῆς.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. Ἀθῆναι 1955, 405–407; *Лазарев.* Живопись XI–XII веков в Македонии, 120/16.

93 *Б. Мано-Зиси.* Св. Софиjа у Охриду.–Старинар, VI 1931, 123–132; *N. Okunev.* Fragments des peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochride.–Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 117–131; *Мавродинов.* Старобългарската живопис, 40–49; *Петковић.* Преглед, 232–234; *Р. Љ[убинковић].* Конзерваторска испитивања и радови на црква Свете Софије у Охриду.–ЗЗСК, II (1951) 1952, 201–204; *Grabar.* La peinture byzantine, 139–141; *Millet.* Peinture en Yougoslavie, I, p. VIII, pl. 1–11; *Р. Кузмановски, Д. Шаљић.* Охрид. Београд 1954, 30–40; *Р. Љубинковић.* Конзерваторски радови на цркви св. Софије у Охриду. Београд 1955; *П. Миљковиќ-Пепек.* Материјали за македонската средновековна уметност. Фреските во светилиштето на црквата св. Софија во Охрид.–Зборник на археолошкиот музеј, I. Скопје 1956, 37–67; *S. Radojčić.* Yougoslavie. Fresques médiévales. Paris–New York 1955, 16, pl. I–VIII; *М. Медић.* Радови на конзервацији архитектуре и живописа цркве св. Софије у Охриду у лето 1954.–ЗЗСК, VI–VII (1955–1956) 1956, 251–252; *П. Миљковић-Пепек.* Порекло једног стилског елемента на фрескама св. Софије у Охриду.–ЗРВИ, 5 1958, 125–129; *Ammann,* 100–101; *O. Bihalji-Merin.* Fresken und Ikonen. Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien. München 1960, 7, Taf. 1, 3–12; *Лазарев.* Живопись XI–XII веков в Македонии, 114/10–119/15; *Р. Љубинковић, М. Ћоровић-Љубинковић.* Средновековното сликарство во Охрид.–Народен музеј во Охрид. Зборник на трудове. Охрид 1961, 101–148; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI[e] et XII[e] siècle.–CorsiRav, 1962, 415–422; *Ead.* Les influences de la vie politique contemporaine sur la decoration des églises d'Ohrid.–Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 221–225; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 15–17, Abb. 1–28; *С. Радојчић.* Прилози за историју најстаријег охридског сликарства.–ЗРВИ, VIII 2 1964, 355–382; *V. Djurić.* L'église du Sainte Sophie à Ohrid. Beograd 1966; *П. Миљковиќ-Пепек.* Фреските во наосот и нартексот на црквата св. Софија во Охрид.–КН, III 1966, 1–28; *A. Grabar.* Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid.–CahArch, XV 1965, 257–265. Фрагменты двух изображений Богоматери с младенцем на восточных столпах, которые фланкировали темплон, П. Милькович-Пепек считает современными росписи алтаря. Такая датировка мне представляется слишком ранней. Я склонен относить эти фрески к концу XI–XII веку. Как убедительно доказал П. Милькович-Пепек, изображение на северо-восточном столпе давало Богоматерь и Христа в типе Умиления. См.: *П. Миљковиќ-Пепек.* Една значајна новооткриена фреска во св. Софија во Охрид.–Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија, III 2. Скопје 1955, 48–51; *S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.–JÖBG, V 1956, 68; *P. Miljković-Pepek.* La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Ste. Sophie à Ochrid.–Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 388–389. На наружной стене, к которой первоначально примыкал портик, открыт фрагмент Жертвоприношения Авраама (XII век?). Датировка Н. Мавродиновым охридских фресок эпохой царя Самуила и отнесение их к болгарской школе ни на чем не основано.

94 См.: *Кондаков.* Иконография Богоматери, I, 304–311; *A. Grabar.* Etudes critiques, 2. Iconographie de la Sagesse Divine et de la Vierge.–CahArch, VIII 1956, 259–260.

95 *Кондаков.* Афон, 128–129; *Петров.* Альбом музея Киевской духовной академии, I, 9–10, рис. 6; *Wulff,* 513; *Wulff, Alpatoff,* 48–52, 260; *Felicetti-Liebenfels,* 44. На X век указывает широкая, еще живописная манера письма. Икона сильно пострадала от поновлений и была покрыта толстым слоем потемневшей олифы. Пропала во время последней мировой войны.

96 *А. Стрелков.* Фаюмский портрет. Москва–Ленинград 1936, 82, 89–90; *Felicetti-Liebenfels,* 44; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 222. Происходит из собрания И. С. Остроухова. В плохом состоянии сохранности. Лицо пострадало от многочисленных правок.

97 Monumenta Sinaitica, 16–27, табл. 17; *Felicetti-Liebenfels,* 46. Н. П. Кондаков относил икону к VIII–IX векам и связывал ее с сиро-каппадокийским кругом. Чисто восточный тип Христа действительно обнаруживает общие черты с каппадокийскими памятниками (ср., например, Христа апсиды в Каранлык килисе). Однако предложенная Н. П. Кондаковым датировка неприемлема. Несмотря на ряд архаизмов, икона возникла не ранее XI века, как об этом свидетельствует ее сходство с Пантократором в Софии Киевской. См. краткую рецензию А. Хейзенберга на «Monumenta Sinaitica»: BZ, XXVI 1926 3–4, 388.

98 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 33–36, II, 48–51; *K. Weitzmann.* The Mandylion and Constantine Porphyrogénétos.–CahArch, XI 1960, 163–184; Frühe Ikonen, Taf. 11. Боковые створки триптиха К. Вейцман убедительно датирует серединой X века.

99 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 21, 23, II, 36–38. Датировка Г. и М. Сотириу (VII–VIII век) представляется мне слишком ранней.

100 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 24–27, II, 38–42; Frühe Ikonen, Taf. 6, 7.

101 *K. Weitzmann.* Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai.–ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 19–20, fig. 14.

102 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 32, II, 45–46.

103 Ibid., I, fig. 29, II, 43–44. В группу ранних икон, VIII–IX веков, Г. и М. Сотириу включают также иконы двух конных святых–Феодора и Георгия (ibid., I, fig. 30, 31, II, 44–45). Эти произведения коптской живописи, несмотря на всю их примитивность, представляются мне более поздними.

104 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 37, 38, II, 51–52. К X веку относится икона св. Зосимы и Николая в пинакотеке Синайского монастыря. См.: Frühe Ikonen, Taf. 13.

105 *Th. Schmit.* Die Koimesis-Kirche von Nikaia, 43–47; *Wulff,* 600. Ф. И. Шмит датирует обе иконы X веком. По стилю они отличаются от более поздних мозаик нарфика (1065–1067).

106 *Johann Georg, Herzog zu Sachsen.* Das Katharinenkloster am Sinai. Leipzig–Berlin 1912, 16; Monumenta Sinaitica, 30–39, табл. 20; *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 70, II, 84–85. Н. П. Кондаков относил икону к VIII–IX векам, что является слишком ранней датировкой. Неприемлема также и слишком поздняя датировка Г. и М. Сотириу (XII век). Ср. тип лица св. Димитрия с Ватиканским Менологием (л. 107), Marc. gr. 17 и мозаиками Неа Мони (Иоанн из Преображения и медальоны с изображениями мучеников в нарфике).

107 См. литературу, приведенную в главе V, примеч. 41.

108 *J. Strzygowski.* Der Schmuck der älteren el-Hadrakirche im syrischen Kloster der sketischen Wüste.–OrChr, I 1901, 358–363; *Dalton,* 286; *Johann Georg, Herzog zu Sachsen.* Die Fresken in Deir-es-Surjânî.–

OrChr, III 1913, 111–114; *Id.* Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Aegyptens. Leipzig–Berlin 1914, 32–34, Abb. 56–58. Под фресками X века скрывается живопись первой половины VIII века. В чисто восточном стиле исполнены также фрески церкви св. Стефана на расположенном среди озера Эйордиргель острове Нис в Писидии. Часть из них (Омовение ног, Целование Иуды, Жертвоприношение Авраама, Благовестие пастухам, Евхаристия) Х. Ротт (Kleinasiatische Denkmäler, 90–91) датирует IX веком.

109 *Jerphanion*, I, 177–198, pl. 39–1, 2–42–3.

110 Ibid., I, 147–170, pl. 36–1, 2, 37–2, 3, 4, 38. Г. Жерфанион усматривает в росписях армянские влияния.

111 Ibid., II, 249–270, pl. 176–3,4, 179–1,2. Г. Жерфанион не исключает возможности, что эти росписи были выполнены армянским мастером.

112 Ibid., II, 78–99, pl. 152, 153. Стиль этих росписей обнаруживает ряд точек соприкосновения с коптскими памятниками.

113 Ibid., I, 262–294, pl. 62–69.

114 Ibid., I, 520–550, pl. 138–143–2. К более примитивной группе каппадокийских росписей X и первой половины XI века примыкают фрески церкви св. Феодора около Ургюпа (ibid., II, 18–47, pl. 147–149), ряда капелл в Балкан дереси (ibid., II, 50–56), капеллы Симеона столпника (ibid., I, 552–569, pl. 143–3,4), Эгри таш килисе (*N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı. Paris 1963, 39–72, pl. 24–37; *J. Lafontaine-Dosogne.* Nouvelles notes cappadociennes.–Byzantion, XXXIII 1963 1, 167–172), Йиланлы килисе [*N.* et *M. Thierry.* L'église du Jugement Dernier à Ihlara (Yilanli Kilise).–Anatolia, 5 1960, 159–168; *N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, 89–114, pl. 44–57; *J. Lafontaine-Dosogne.* Op. cit., 162–165], Пюренли секи килисе (*N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, 137–153, pl. 65–70; *J. Lafontaine-Dosogne.* Op. cit., 165–166), Кокар килисе (*N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, 115–136, pl. 58–64; *J. Lafontaine-Dosogne.* Op. cit., 166–167; *N. Thierry, A. Tenenbaum.* Le Cénacle apostolique à Kokar Kilise et Ayvali Kilise en Cappadoce: Mission des Apôtres, Pentecôte, Jugement Dernier.–JS, octobre–décembre 1963, 228–241), Дирекли килисе (976–1025; *N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, 183–192, pl. 84–89; *J. Lafontaine-Dosogne.* Op. cit., 144–147), Бахаттин саманлыгы килисе (*N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, 156–173, pl. 71–77; *J. Lafontaine-Dosogne.* Op. cit., 147–149), Карагедик килисе (*N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, pl. 18; *J. Lafontaine-Dosogne.* Op. cit., 155–157), Агачелты килисе (*N.* et *M. Thierry.* Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, 73–87, pl. 38–43; *J. Lafontaine-Dosogne.* Op. cit., 159–162), Хачлы килисе (*N.* et *M. Thierry.* Haçli Kilise, l'église à la Croix en Cappadoce.–JS, octobre–décembre 1964, 241–254), Айвалы килисе (913–920; *N.* et *M. Thierry.* Ayvali Kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce.–CahArch, XV 1965, 97–154). Во многих церквах (Йиланлы, Пюренли секи, Кокар, Егри таш) появляется изображение Страшного суда. Стиль большинства росписей отличается крайним архаизмом и обнаруживает немалое сходство с фресками и миниатюрами центральной Армении. См.: *J. Lafontaine-Dosogne.* Op. cit., 171 et suiv.; BZ, 58 1965 1, 135 (рецензия Ж. Лафонтен-Досонь на книгу Н. и М. Тьерри «Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dağı»). К памятникам XI века тяготеет роспись церкви св. Апостолов к северу от Синассоса (*Jerphanion*, II, 59–77, pl. 150, 151).

115 *Jerphanion*, I, 199–242, pl. 44–58. В левой апсиде представлена Евхаристия.

116 Ibid., I, 243–253, pl. 59–1,2, 60.

117 Ibid., II, 307–332, pl. 186–193, 194–1, 202–1. В люнете над дверью нарфика представлена полуфигура Богоматери с младенцем в типе Умиления. Ранним XI веком следует датировать фрески в пещерной церкви св. Иоанна в Гёреме. См.: *L. Budde.* Die Johanneskirche von Göreme.–Pantheon, 19 1961, 263–271.

118 *Jerphanion*, II, 338–360, pl. 195–200–2–4, 201–2–4, 202–2,3, 203–205.

119 Ibid., I, 297–376, 544–548, pl. 70–94. Для экспрессивного стиля каппадокийских росписей крайне характерно, что в нише около апсиды изображена полуфигура Богоматери, прижимающей к своей левой щеке младенца.

120 Об армянской миниатюре см.: *Е. К. Редин.* Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции.–ЖМНП, 1891 декабрь, 299–304; *J. Strzygowski.* Das Etschmiadzin Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Wien 1891 (= ByzDenk, I); *G. Khalatiantz.* Evangile traduit en langue arménienne ancienne et écrit en l'an 887. Moscou 1899; *M. Bodurian.* Ornaments de l'Evangile de la reine Mlqé. Publié sur le vœu exprimé par le P. Alishan à l'occasion du millénaire du manuscrit. 902–1902. Venise 1902 (на арм. яз.); *Гарегин Овсепян.* Искусство миниатюры у армян. Тифлис 1902 (на арм. яз.); *J. Strzygowski.* Kleinarmenische Miniaturmalerei. Die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII, 1 vom Jahre 1113 bzw. 893 n. Ch. Tübingen 1907 (= Königl. Universitätsbibliothek zu Tübingen. Veröffentlichungen, I); *S. Abdullah* et *F. Macler.* Études sur la miniature arménienne.–Revue des études ethnographiques et sociologiques, II 1909, 280–302; *J. Strzygowski.* Ein zweites Etschmiadzin Evangeliar.–Huschardzan. Zeitschrift aus Anlass des 100-jährigen Bestandes der Mechitaristen-Kongregation in Wien (1811–1911) und des 25. Jahrganges der philologischen Monatsschrift «Handes Ansorya» (1887–1911). Wien 1911; *E. Gratzl.* Drei armenische Miniaturen-Handschriften. München, o.J. (= Miniaturen aus Handschriften der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München, hrsg. von Dr. Leidinger, 4); *F. Macler.* Miniatures arméniennes. Paris 1913; *Е. Никольская.* К изучению армянской миниатюрной живописи, I. Армянская рукопись XI века Эчмиадзинской библиотеки № 283 (ст. ф.).–Ученые записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры, III. Харьков 1929, 425–431; *F. Macler.* L'évangile arménien. Edition phototypique du manuscrit n°229 de la bibliothèque d'Etchmiadzin. Paris 1920; *Id.* Documents d'art arméniens. Paris 1924; *A. Merk.* Die Miniaturen des armenischen Evangeliars n°697 der Wiener Mechitaristen Bibliothek. Wien 1927 (= Monumenta Armeniologica); *F. Macler.* L'enluminure arménienne profane. Paris 1928; *Е. Никольская.* К изучению армянской миниатюрной живописи, II. Иллюстрации рукописей мастера Ованеса из Гизана.–Мистецтвознавство. Збірник I-й харківської секції науково-дослідчої катедри мистецтвознавства. Харків 1928, 37–52; *A. M. Friend.* The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts.–ArtSt, VII 1929, 22–29; *A. Tchobanian.* La Roseraie d'Arménie, I–III. Paris 1918–1929; *N. Akinian.* Das Skevra-Evangeliar vom Jahre 1197, aufbewahrt im Archive des armenischen Erzbistums Lemberg. Wien 1930; *G. Arabadjoglou.* Un Evangile manuscrit orné de merveilleuse miniatures conservé au Patriarcat oecuménique. Istanbul 1932; *S. Der Nersessian.* The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel.–ArtB, XV 1933 4, 327–360; *K. Weitzmann.* Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg 1933; *S. Der Nersessian.* Manuscrits arméniens illustrés des XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles de la Bibliothèque des pères mekhitaristes de Venise, 1–2. Paris 1937 (с богатой библиографией, где указана вся специальная литература); *А. Свирин.* Миниатюра древней Армении. Москва–Ленинград 1939; *A. Sakisian.* Thèmes et motifs d'enluminure et de décoration arménienne et musulmane.–AI, 1939, 66 et suiv.; *Buchthal, Kurz*, 71–104; *S. Der Nersessian.* Armenia and the Byzantine Empire. Cambridge 1945; *Mgr. Garegin Hovsep'ian.* Materiaux et études sur l'histoire de l'art et de la culture arméniennes, I–II. Jérusalem–New York 1935–1944 (на арм. яз.); *Л. Дурново.* Древнеармянская миниатюра. Ереван 1952; *S. Der Nersessian.* An Armenian Lectionary of the Fourteenth Century.–Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene. Princeton 1954, 231–237; *Ead.* Western Iconographic Themes in Armenian Manuscrits.–GBA, XXVII 1955 (1957) juillet–décembre, 71–94; *С. Мнацаканян.* Армянское орнаментальное искусство. Ереван 1955 (на арм. яз.); *Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи; *S. Der Nersessian.* The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts, I–II. Dublin 1958; *L. Dournovo.* Miniatures arméniennes. Paris 1960; *Т. Измайлова.* Художественное убранство армянской рукописи 1053 г.–Вестник Матенадарана, 5. Ереван 1960, 240–278; *Т. Измайлова, М. Айвазян.* Искусство Армении. Москва 1962; *S. Der Nersessian.* Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington 1963; *Л. Азарян.* Киликийская миниатюра XII–XIII веков. Ереван 1964 (на арм. яз.).

121 Хотя данный тип и восходит к александрийской редакции, тем не менее на Кавказ он был занесен из Сирии, где получил, как это доказывает Евангелие Рабулы, широкое распространение уже в VI веке.

122 Й. Стржиговский (Das Etschmiadzin Evangeliar) считал одновременными тексту лишь миниатюры на полях, все же миниатюры размером в лист он рассматривал как сирийскую работу VI века. К. Вейцман (Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts, 8–11) и С. Дер Нерсесян (The Date of the Initial Miniatures of the Etchmiadzin Gospel) правильно датировали расположенные в начале рукописи миниатюры X веком, приписав их армянскому мастеру. Ср.: *P. Singelenberg.* The Waters of Siloe, that go with Silence.–Venezia e l'Europa. Venezia 1956 (= Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte), 131–135.

123 От армянской монументальной живописи X–XI веков сохранились незначительные фресковые фрагменты в Татевском монастыре в Зангезуре (930; остатки трона под исчезнувшей фигурой сидящего Христа, три пророка и четверо святых в апсиде, части большой композиции Страшного суда на западной стене и остатки сцены Рождества Христова на северной стене), в монастыре Гндеванк в Сюнике, к югу от озера Севан (914, художник Егише; остатки ореола Христа в апсиде, фигуры сидящей Богоматери и неизвестной святой над входами в боковые помещения), в храме на острове Ахтамар (915–921; история Адама и Евы, евангельские сцены, фигуры апостолов и святых, орнаментальные полосы), в соборе в Ани (1001). На острове Ахтамар недалеко от храма находился построенный царем Гагиком дворец, роспись которого, по свидетельству историка Фомы Арцруни, изображала царя на троне, сцены охоты, театральные и цирковые игры, различных зверей и птиц. См.: *Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи, 15–16; *G. Banăteănu.* La fresque en Arménie à l'époque ancienne et au moyen âge.–Studia et acta orientalia, I 1958, 49–63; *Id.* Ein vernachlässigter Zweig der armenischen Kunst: die Mosaik.–ByzSl, XIX 1958 1, 107–118; *S. Der Nersessian.* Aghtamar. Church of the Holy Cross. Cambridge (Mass.) 1965, 36–50, fig. 57–70.

124 О грузинской живописи см.: *А. Цагарели.* Сведения о памятниках грузинской письменности, 1. С.-Петербург 1886, XXVIII–XXXIX; *Н. Кондаков* и *Д. Бакрадзе.* Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. С.-Петербург 1890, 42–54, 153–162, 166–170; *П. С. Уварова.* Поезд-

ка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию.–МАК, X 1904, 147–154; *J. Mourier*. L'art au Caucase. Bruxelles 1907, 67–95; *Д. Гордеев*. Миниатюры грузинских лицевых рукописей Сионского древлехранилища в Тифлисе.–Ars [Тифлис], 1918 2–3, 81–103; *Его же*. Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме).–ИзвКИАИ, I 1923, 1–95; *Н.И. Толмачевская*. Фрески древней Грузии. Тбилиси 1931; *Ее же*. Декоративное наследие древнегрузинской фрески. Тбилиси 1939; *Р. Шмерлинг*. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Тбилиси 1940; *Buchthal, Kurz*, 105–109; *Ш. Амиранашвили*. История грузинского искусства, I. Москва 1950; *Его же*. История грузинской монументальной живописи, I. Сахелгами 1957; *G. Tschubinaschwili*. Georgiani centri.–EUA, V 1958, 719–723; *Л. Шервашидзе*. К вопросу о средневековой светской миниатюре. Тбилиси 1964; *Ш. Амиранашвили*. Грузинская миниатюра. Москва 1966; *Р. Шмерлинг*. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX–XI вв., I. Тбилиси 1967.

125 Адышское Евангелие. 200 фототипических таблиц. Предисловие Е. Такайшвили.–МАК, XIV 1916; *R. P. Blake*. The Old Georgian Version of the Gospel of Mark from the Adysh Gospel with the Variants of the Opiza and Tbet Gospels.–Patrologia orientalis, XX 1929, 439 et suiv.; *Шмерлинг*. Образцы грузинских рукописей, 39–40; *Buchthal, Kurz*, 105; *Амиранашвили*. История грузинского искусства, 198–199; *Его же*. Грузинская миниатюра, 13–15, табл. 1–6. Переписано в монастыре Шатберди (Тао-Кларджети). Евангелие из Адиши хранится в Местии.

126 *Шмерлинг*. Образцы грузинских рукописей, 41–43; *Амиранашвили*. История грузинского искусства, 199–200, табл. 91, 92; *Его же*. Грузинская миниатюра, 15–17, табл. 7–12. Переписано в Шатберди.

127 *Шмерлинг*. Образцы грузинских рукописей, 45, табл. I.

128 *Шмерлинг*. Образцы грузинских рукописей, 43–45. Переписано в Мартвили. В эту группу входит и Бертское Евангелие X века, ныне хранящееся в Музее Богословской школы в Ньютоне. См.: *R. P. Blake* and *S. Der Nersessian*. The Gospels of Bert'ay: an old-Georgian MS. of the Tenth Century.–Byzantion, XVI (1942–1943) 1944, 226–285. Здесь же следует упомянуть и три миниатюры с изображениями стоящих Марка, Луки и Иоанна. Эти миниатюры, вырванные из неизвестного Евангелия X века, хранятся в Гос. Музее искусств Грузинской ССР в Тбилиси. См.: *Амиранашвили*. Грузинская миниатюра, 17, табл. 13–15.

129 В Адишском Евангелии Марк представлен сидящим. Тип сидящего евангелиста, крайне редкий в ранних кавказских рукописях (в Армении мы встречаем его в виде исключения в Евангелии из Сан Ладзаро в Венеции, 1400), становится с XI века, в связи с усиливающимися византийскими влияниями, весьма распространенным.

130 *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 30–35, табл. 17–23. Ш. Я. Амиранашвили относит роспись церкви в Додо к VII–VIII векам, что представляется мне слишком ранней датировкой.

131 *Г. Чубинашвили*. Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии. Тбилиси 1948, 79–80, табл. 19, 20, 82; *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 47–50, табл. 31–36. Утверждение Ш. Я. Амиранашвили, что в апсиде было представлено Поклонение ангелов Ковчегу Завета, ни на чем не основано.

132 *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 41–47, табл. 24–30. Фрески главного храма в Удабно-Моцамети распадаются на три слоя, что затрудняет их датировку (третий слой Ш. Я. Амиранашвили относит к XIII веку, но, по всей видимости, он датируется более поздним временем).

133 *Г. Чубинашвили*. Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 76–80, табл. 18–20, 85–87; *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 53–65, табл. 37–44.

134 *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 50–51, табл. 46, 47.

135 *Г. Чубинашвили*. Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 80–81, табл. 21, 80; *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 75–76, табл. 48–50.

136 *Толмачевская*. Фрески древней Грузии, 8; *Р. Шмерлинг*. К вопросу о датировке росписи Бедийского храма.–СообщАН ГССР, XVIII 1957 4, 503–511. Как доказала Р. О. Шмерлинг, портреты царицы Марех и ее сына Георгия на северной стене принадлежат к XVI веку.

137 *Е. Такайшвили*. Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тбилиси 1952, 35–39, табл. 27–32; *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 105–107, табл. 90. На алтарном своде ишханского собора уцелели два овальных медальона с изображениями первой христианской царицы Грузии Нана, супруги царя Мириана, и первой христианской царицы Армении Ашхен, супруги царя Трдата.

138 Вознесение креста встречается также в росписи 1124 года Белого монастыря в Египте, где в южной апсиде данная композиция представлена с фигурами Предтечи и Марии по сторонам.

139 *Е. Такайшвили*. Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, 74, табл. 97–99; *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 107, табл. 95, 96.

140 *Е. Такайшвили*. Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, 54–55, табл. 67–69; *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 107–108, табл. 91–94.

141 С Тао-Кларджети связаны еще две росписи X (?) века: Отхта эклесиа, по-турецки Дорт килисе (необычные для алтарной части храма изображения ктитора с моделью храма в руках и цикла апокрифического жития Богородицы в апсиде) и храма в Тбети (Христос в славе между серафимом, тетраморфом и архангелами и два регистра с фигурами апостолов и святителей в апсиде). См.: *Е. Такайшвили*. Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, 85–86, табл. 122–124; *Амиранашвили*. История грузинской монументальной живописи, 108. Среди древнейших сохранившихся росписей Грузии следует упомянуть также роспись алтарной преграды храма в селе Армази (864), где в клиньях арочек изображены головы святых (*Р. Шмерлинг*. Малые формы в архитектуре средневековой Грузии. Тбилиси 1962, 33, табл. 9), фрески первого слоя, IX века, в церкви в Телована (полуфигура Христа в медальоне и четыре апостола в рост в апсиде, см.: *Т. С. Шевякова*. Дата росписи первого слоя храма Телована.–СообщАН ГССР, XXXIV 1 1964, 235–241), датируемые X веком фрагменты фресок (фигуры святых) в церкви св. Георгия в селе Сюпи, Верхняя Сванетия [*Т. С. Шевякова*. Живопись первого слоя в церкви с. Сюпи (Верхняя Сванетия).–Там же, XXIV 6 1960, 769–774], фрески первого слоя, X и начала XI века, в церкви в селе Несгун [Христос и два архангела, медальон с изображением Богоматери в типе Одигитрии, двенадцать апостолов и подпись художника Георгия в апсиде, святые в медальонах на триумфальной арке, см.: *Т. С. Шевякова*. К вопросу о дате росписи в с. Несгун (Верхняя Сванетия).–Там же, XXIII 1 1959, 115–120] и фрески начала XI века в церкви св. Георгия около села Адиши [Деисус, фигуры конных Георгия и Феодора, остатки Страшного суда, см.: *Т. С. Шевякова*. К вопросу о дате росписи церкви Джграг, расположенной в полях за с. Адиши (Верхняя Сванетия).–Там же, XXVII 3 1961, 377–384].

142 *Шмерлинг*. Образцы грузинских рукописей, 47, табл. VI, VII; *Амиранашвили*. История грузинского искусства, 202; *Его же*. Грузинская миниатюра, 19, табл. 16–19. Миниатюры, сопровождаемые греческими и грузинскими надписями, исполнены греческим мастером и его грузинскими выучениками в широкой живописной манере, обнаруживающей большую близость к византийским рукописям позднего IX–раннего X века (ср. cod. Paris. gr. 510). Р. О. Шмерлинг считает, что рукопись выполнена в Иверском монастыре на Афоне, тогда как Ш. Я. Амиранашвили уверенно связывает ее с Константинополем.

143 *Шмерлинг*. Образцы грузинских рукописей, 46, табл. II–V; *Амиранашвили*. Грузинская миниатюра, 20, табл. 20–25. В монастыре Калипос было иллюстрировано и Евангелие 1054 года (A 962), очень близкое по стилю к Алавердскому Евангелию.

144 *Шмерлинг*. Образцы грузинских рукописей, 48, табл. VIII, IX; *Buchthal, Kurz*, 106–107. Три таблицы канонов и изображения евангелистов Марка и Луки, украшающие Тбетское Евангелие, исполнены в XI веке на отдельных, вшитых в рукопись листах, заказанных четвертым епископом Самуилом в Константинополе (само Евангелие переписано в 995 году в Тбети).

145 *Diehl*. L'art byzantin dans l'Italie Méridional, 29–34; *E. Bertaux*. L'art dans l'Italie Méridional, 138–139; *van Marle*, I, 252, V, 414; *A. Medea*. Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi. Roma 1939, I, 110–111, II, fig. 50, 51.

146 *A. Muñoz*. Il restauro del Tempio della «Fortuna Virile». Roma 1925, 36–43, tav. XXIV–XXIX; *E. Anthony*. Romanesque Frescoes. Princeton 1951, 68–69, fig. 59, 60; *J. Lafontaine*. Scénes de l'enfance de la Vierge dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome.–Byzantion, XXV–XXVII (1955–1957) 1957 2, 623–630; *Ead*. Les fresques médiévales du temple dit de la Fortune Virile à Rome.–Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 289–294; *Ead*. Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortune Virile à Rome. Bruxelles–Rome 1959.

147 *F. Hermanin*. L'arte di Rome dal sec. VIII al XIV. Bologna 1945, 217–219, tav. CVIII.

148 *Van Marle*, I, 162–163; *A. Busuioceanu*. Un ciclo di affreschi del secolo XI.–Ephemeris Dacoromana, 1924, 1–65.

149 *L. Bréhier*. Peintures romanes d'Auvergne.–GBA, XVI 1927, 121–140; *Id*. Les églises rupestres de Cappadoce et leur temoignage.–RA, 1927 1, 42–46; *H. Focillon*. Peintures romanes des églises de France. Paris 1938; *W. Koehler*. Byzantine Art in the West.–DOP, 1 1941, 60–87; *P. Michel*. Fresques romanes des églises de France. Paris 1949; *A. Grabar*. L'étude des fresques romanes.–CahArch, II 1947, 163–177; *Id*. Peinture murale. Notes critiques.–Ibid., VI 1952, 182–187; *G. De Francovich*. Problemi della pittura e della scultura preromanica.–Settimane di studio del Centro italiano sull'Alto Medioevo, II. I problemi comuni dell' Europa post-Carolingia. Spoleto 1955, 400–406 (с указанием новой литературы). Вслед за П. Дешаном и Г. Де Франковичем я склоняюсь к более ранней датировке древнейших романских фресок Франции. О византийских, вернее восточнохристианских, влияниях на английское искусство см.: *D. Talbot Rice*. The Byzantine Element in Late Saxon Art. London 1947; *Id*. English Art. 871–1100. Oxford 1952; *Id*. The Beginnings of Christian Art. London 1957, 131–146; *Id*. Britain and the Byzantine World in Middle Ages.–Byzantine Art–an European Art. Lectures. Athens 1966, 21–44.

150 См.: *A. Boeckler*. Kölner ottonische Buchmalerei.–Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Berlin 1950, 144–149; *Ph. Schweinfurth*. Das Goldene Evangelienbuch Heinrichs III. und Byzanz.–ZKunstg, X 1941–1942, 42–66; *G. De Francovich*. Problemi della pittura e

della scultura preromanica, 465–467; *W. Messerer.* Zur byzantinischen Frage in der ottonischen Kunst.–BZ, 52 1959 1, 32ff.; *G. Kauffmann.* Der karolingische Psalter in Zürich und sein Verhältnis zu einigen Problemen byzantinischer Psalterillustration.–Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, XVI 1959, 65–74; *F. Mütherich.* Ottonian Art: Changing Aspects.–Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art, I. Princeton 1963 (= Acts of the Twentieth International Congres of History of Art), 27–39; *H. Buchthal.* Byzantium and Reichenau.–Byzantine Art–an European Art. Lectures. Athens 1966, 43–60; *W. F. Volbach.* Byzanz und sein Einfluss auf Deutschland und Italien.–Ibid., 95–103.

VII ЭПОХА ДУК, КОМНИНОВ И АНГЕЛОВ (1059–1204)

1 *G. F. Waagen.* Über byzantinische Miniaturen.–ZChrAK, 1 1856, 97–108; *Id.* Galleries and Kabinets of Art in Great Britain. London 1857, 7–21; *F. K. Piper.* Verschollene und wiederaufgefundene Denkmäler.–ThStKr, 34 1861, 481ff.; *Кондаков*, 115–116; *Tikkanen.* Die Psalterillustration, 12; *H. Omont.* Notes sur les manuscrits grecs du British Museum.–Bibliothèque de l'Ecole des chartes, XLV 1884, 349; *F. G. Kenyon.* Facsimiles of Biblical Manuscripts in the British Museum. London 1900, pl. VII; *G. F. Warner.* British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts, II. London 1907, pl. 2, 3; *J. A. Herbert.* Illuminated Manuscripts. London 1911, 49–52; *Dalton*, 470–471; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Londres, 742, особенно 7, 590–592; *G. Mathew.* Byzantine Painting. London [1950], pl. 3, 4; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 90, tav. XVII; *Beckwith.* Art of Constantinople, 115; *M. Bonicatti.* Per l'origine del Salterio Barberiano greco 372 e la cronologia del Tetraevangelo Urbinate greco 2.–RivCCM, II (1960) 1, 53–61.

2 *Bordier*, 133–136; *Кондаков*, 237–240; *Millet.* L'art byzantin, 237–235; *H. Omont.* Evangiles avec peintures byzantines du XI[e] siècle, I–II. Paris s. d. (в 1940 году вышло 2-е издание); *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Paris, 746, особенно 8, 562–563, 581–592; *Gerstinger*, 32; *Diehl*, 636–638; CRAI, 1933 juillet–octobre, 342–343 (краткое сообщение Г. Милле); *Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque National, fig. 35–40; Byzance et la France médiévale, n°21.

3 *Кондаков*, 241–242; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Vienne, 753, особенно 7, 587; *Gerstinger*, 33–34, 47 (с указанием более старой литературы), Taf. XII–XIV; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 168–169; *Buberl, Gerstinger*, 21–31, Taf. VI–X–1, XI.

4 *Buberl*, 9–12, Taf. IX–XIII; *Delatte*, 8–11, pl. II–IV; L'art byzantin, art européen, n°307.

5 *Ch. Diehl.* L'Evangéliare de l'impératrice Catherine Comnène.–CRAI, 1922, 243 et suiv.; *Id.* Monuments byzantins inédits du onzième siècle.–ArtSt, V 1927, 9. Миниатюры с изображениями апостолов Матфея и Луки находятся ныне в Музее искусств в Кливленде (42.1511, 42.1512). См.: Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 137; L'art byzantin, art européen, n°309.

6 *Амфилохий*, 19–22.

7 *Bordier*, 172–173; *Omont*, 46, pl. LXXXIII; *R. Devreesse.* Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits grecs, II. Le fonds Coislin. Paris 1945, 17–18; Byzance et la France médiévale, n°20.

8 *Кондаков*, 216–217, 249; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Rome, особенно 13, 180, 591–592; *K. Weitzmann.* The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations.–New Testament Manuscript Studies, ed. by M. M. Parvis and A. P. Wikgren. Chicago 1950, 156, 160, pl. XIII, 1–4, XVIII, 1–2; *M. Bonicatti.* Per una introduzione alla cultura mediobizantina di Costantinopoli.–RivIASA, IX 1960, 226ss.

9 *Кондаков.* Сирия, 281–283, 296; *Millet.* L'art byzantin, 245–247; *Id.* Iconographie de l'Evangile, 141; *V. Lasareff.* Two Newly-Discovered Pictures of the Lucca School.–BM, LI 1927 August, 61; *Hatch.* Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, 58–75, pl. I–XVIII; *K. Weitzmann.* Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton 1951, 9, 143, 154, 201, fig. 2, 6, 12, 17, 20, 23, 26, 29, 33, 35, 36, 52, 59, 70, 76–78, 89, 92; *Гранстрем.* Каталог греческих рукописей.–ВВ, XIX 1961, 220, № 235; L'art byzantin, art européen, n°345; *M. Chatzidakis, A. Grabar.* La peinture byzantine et du Haut Moyen Age, pl. 93, 94. Стиль миниатюр выдает сходство с Paris. gr. 74, Vatic. gr. 1156 и с Физиологом из Смирны. Один лист иерусалимской рукописи хранится в Публичной библиотеке в Ленинграде (греч. 334). См.: *Лихачев.* Историческое значение итало-греческой иконописи, рис. 332; *M. Alpatoff, V. Lasareff.* Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche.–JbPrKs, XLVI 1925 II, 149; *K. Weitzmann.* Ancien Book Illumination. Cambridge (Mass.) 1959, 58, 96ff., fig. 67, 103.

10 Отчет о деятельности Русского Археологического института в Константинополе в 1897-м году.–ИРАИК, III 1898, 202–203 (из отчета О. Вульфа); *J. Strzygowski.* Der Bilderkreis des griechischen Physiologus... Leipzig 1899 (= ByzArch, 2); *Id.* Der illustrierte Physiologus in Smirna.–BZ, X 1901 1–2, 218–222; *Millet.* L'art byzantin, 215–216; *Dalton*, 482; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 591–592, 685; *Wulff*, 537; *Ebersolt*, 49; *K. Weitzmann.* Ancient Book Illumination, 17, fig. 19, 20. Рукопись погибла при пожаре. Г. Милле совершенно правильно сопоставляет Физиолог с cod. Paris. gr. 74 и Vat. gr. 1156. Предположение Й. Стржиговского о возникновении рукописи на Синае неосновательно, поскольку стиль миниатюр обнаруживает теснейшее сходство со столичными манускриптами. Вероятно, рукопись украшена в одном из константинопольских монастырей, поддерживавшем тесную связь с Востоком, чем и объясняется ряд сирийских черт в иконографии.

11 Ближайшие стилистические аналогии к фигурам святых мы находим в Vatic. gr. 1156, Vind. hist. gr. 6 и Paris. gr. 580.

12 *Gerstinger*, 30, 31, 47 (с указанием более старой литературы), Taf. XVI, XVII; *Buberl, Gerstinger*, 38–43, Taf. XIII–XV.

13 *Bordier*, 299–300; *Кондаков*, 213–214; *Omont*, 49–50, pl. CII; Byzance et la France médiévale, n°26. Эта рукопись вышла из той же мастерской, как Vind. hist. gr. 6 и Oxf. Barocci 230.

14 *A. E. Martini, D. Bassi.* Catalogus codicum graecorum Bibliothecae Ambrosianae, II. Mediolani 1906, 1087–1088; *Gengaro, Leoni, Villa.* Codici dell'Ambrosiana, 124–126.

15 *Кондаков*, 214. Для орнаментики ср. Lond. Add. 11870, для стиля фигур–Paris. gr. 580, Vind. hist. gr. 6, Vind. theol. gr. 336.

16 *Gerstinger*, 31–47 (с указанием более старой литературы), Taf. XV; *Buberl, Gerstinger*, 35–38, Taf. XII; L'art byzantin, art européen, n°282. Орнаментика выдает сходство с Новым Заветом от 1072 года в Университетской библиотеке в Москве.

17 *Амфилохий*, 22–27; Exempla codicum graecorum, I. Codices Mosquenses, ed. G. Cereteli et S. Sobolevski. Mosquae 1911, pl. XX; *M. Алпатов.* Царьградские миниатюры Апостола 1072 г. Университетской библиотеки в Москве.–Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, II 1928, 108–112; *Id.* Un nuovo monumento di miniature della scuola costantinopolitana.–StB, II 1927, 103–108. Орнаментика рукописи крайне близка к cod. Vind. theol. gr. 336, а стиль–к Vind. theol. gr. 154, особенно к Leningr. gr. 214 и к Евангелию в Дионисиате 587 (вероятно, работа той же мастерской).

18 *И. А. Бычков.* Приобретения библиотеки, А. Целые коллекции.–Отчет имп. Публичной библиотеки за 1882 г. С.-Петербург 1884, 13–16; *В. Н. Лазарев.* Царьградская лицевая Псалтирь XI в.–ВВ, III 1950, 211–218. На л. 1 изображена буква М, составленная из трех фигур с надписями. Посередине представлен Константин Порфирогенет мальчиком и автократисса Мария, но третья фигура почти целиком утрачена. Если она изображала отца Константина Михаила VII Дуку, то рукопись написана между 1074 и 1078 годами; если же здесь был изображен Никифор Вотаниат, то не позднее 1081 года. Во всяком случае, рукопись возникла не ранее 1074 года (год рождения Константина) и не позже 1093/1094 (когда последовала его смерть). Но так как в рукописи Константин представлен ребенком, а мать его Мария названа автократиссой, то наиболее вероятной датой исполнения рукописи являются 1074–1081 годы.

19 *K. Weitzmann.* The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations.–New Testament Manuscript Studies, ed. by M. M. Parvis and A. P. Wikgren, 151–174, pl. XIV, XVI, XVII, XX, XXI, XXIV–XXVI, XXXII; *Grabar.* Iconoclasme, 203, fig. 142; *K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos, 65–79.

20 *Кондаков*, 204; *Peirce, Tyler.* Byzantin Art, 42–43, pl. 57; *M. Bonicatti.* Per una introduzione alla cultura mediobizantina di Costantinopoli.–RivIASA, IX 1960, 230.

21 *Кондаков*, 243–244; *Wulff*, 536.

22 *'Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς.* Ἱεροσολυμιτικὴ Βιβλιοθήκη, III. Ἐν Πετρουπόλει 1897, 169–175; *A. Grabar.* Une rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures.–DOP, 8 1954, 161–199; L'art byzantin, art européen, n°357.

23 Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Московской Синодальной, бывшей Патриаршей, библиотеке, III. Москва 1865, табл. 1–10; *Кондаков*, 204.

24 *Bordier*, 128–132; *Кондаков*, 258; *Millet.* L'art byzantin, 247; *Omont*, 32–34, pl. LXI–LXIV bis; *Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 41–44; *R. Devreesse.* Bibliothèque Nationale. Catalogue de manuscrits grecs, II. Le fonds Coislin, 69–70; *Й. Дуйчев.* Образи на двама българи от XI век.–Изследвания в чест на акад. Д. Дечев. София 1958, 747–758; Byzance et la France médiévale, n°29; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 95, tav. XXII, 163; *Beckwith.* Art of Constantinople, 116–117.

25 *Pächt.* Byzantine Illumination, 9, fig. 18; L'art byzantin, art européen, n°336.

26 *Brockhaus*, 174–176; *Dalton*, fig. 277, 278; *G. Millet, S. Der Nersessian.* Le psautier arménien illustré.–REArm, IX 1929, 165 et suiv.; *L. Bréhier.* Du psautier byzantin à frontispice.–Byzantion, V 1929, 33–45; *H. Buchthal.* The Miniatures of the Paris Psalter. London 1938, 28, 38–41, fig. 53, 68, 76, 78; *Dölger.* Athos, 178–181; *K. Weitzmann.* Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton 1947, 111, 149, 152, 162, 170, 185, fig. 140, 157, 164; *S. Der Nersessian.* Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection.–DOP, 14 1960, 77; *Ead.* A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks.–Ibid., 19 1965, 153–183; *K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos. Hamburg 1963, 37–39. Рукопись Pantocr. 49 хранится в настоящее время в Домбартон Окс. Одна миниатюра (л. 254) приобретена Музеем искусств в Кливленде и еще одна (л. 78) находится в Музее Бенаки в Афинах.

27 *J. Tikkanen.* Madonnabildens Historia och den kristna Konstuppfattningen. Helsingfors 1916, 29; *M. Alpatoff, V. Lasareff.* Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche.–JbPrKs, XLVI 1925 II, 149; *G. Stuhlfauth.* A Greek Psalter with Byzantine Miniatu-

res.-ArtB, XV 1933 4, 311-326; *K. Weitzmann.* The Psalter Vatopedi 761. Its Place in the Aristocratic Psalter Recension.-JWalt, 10 1947, 33-34.

28 Из Рима. Письма проф. Ф. И. Буслаева.-Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее, 1875 6-10, отд. «Смесь», 67-72; *Кондаков*, 115; *Tikkanen.* Psalterillustration, 12; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 7, 592; *G. de Jerphanion.* Le «thorakion», caractéristique iconographique du XI siècle.-Mélanges Ch. Diehl. Paris 1930, 75; *Σ. Λάμπρος.* Λεύκωμα τῶν βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων. Ἀθῆναι 1930, πίν. 97; *E. DeWald.* The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter.-Hesperia, XIII 1944 1, 78-86; *M. Bonicatti.* Per l'origine del Salterio Barberiniano greco 372 e la cronologia del Tetraevangelo Urbinate greco 2.-RivCCM, II (1960) 1, 41-61. Й. Стржиговский (Die Miniaturen des serbischen Psalters, 107) датирует ватиканскую Псалтирь XII веком, С. Ламброс (*S. Lampros.* Empereurs byzantins. Athènes 1911, 40, n°351) XI веком (до Романа IV Диогена, 1068-1071), Э. Де Уолд и К. Вейцман (The Psalter Vatopedi 761...-JWalt, 10 1947, 26) около 1092 года. В основе последней датировки лежит верная расшифровка портретов семейства Алексея I Комнина. М. Боникатти без достаточных оснований ставит под сомнение эту датировку, полагая, что на миниатюре на л. 5 изображены не Алексей I Комнин с сыном Иоанном, а Иоанн II Комнин с сыном Алексеем. Поэтому он относит дату выполнения рукописи к 1122 году, против чего решительно говорит стиль миниатюр, близких к cod. Lond. Add. 19352.

29 *F. Odorici.* Memorie storiche della nazionale Biblioteca di Parma.-AttiMemModParm, III 1865, 448-449; *Кондаков*, 253; *E. Martini.* Catalogo dei manoscritti greci esistenti nelle biblioteche italiane, I. Milano 1893, 149-153; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Parme, 748; *M. Bonicatti.* Per una introduzione alla cultura mediobizantina di Costantinopoli.-RivIASA, IX 1960, 228ss.; L'art byzantin, art européen, n°310. Таблицы канонов имеют типичные для столичной миниатюры колонны с узлами (ср. Athen. 57 и Vindob. theol. gr. 154). Константин и Елена близки к портретам Никифора Вотаниата и Марии из cod. Paris. Coislin 79. Стиль обнаруживает много общего с cod. Vat. gr. 394 (ср. типы ангелов и старцев, трактовку одеяний, архитектуру).

30 *Кондаков*, 230-234; *J. Tikkanen.* Eine illustrierte Klimaxhandschrift der Vatikanischen Bibliothek.-ActaSSFenn, XIX 1890 2, 4ff.; *Beissel.* Vaticanische Miniaturen, 24-25, Taf. XIVb; *Venturi*, I, 478-485; *Millet.* L'art byzantin, 248-249; *Dalton*, 280; *Wulff*, 536; *Diehl*, 640; *Ch. Morey.* The Miniatures from a Manuscript of St John Climacus and Their Relation to Climax Iconography.-Studies in East Christian and Roman Art, by W. Dennison and Ch. Morey. New York 1918, 1-30; *Martin*, 177-181, fig. 67-132. Начиная с л. 94 об. в исполнении миниатюр участвовала другая рука. Стилистическую близость к ватиканской рукописи выдают cod. Vatic. gr. 342 и cod. Paris. gr. 533.

31 *Кондаков*, 215-216; *G. F. Warner.* British Museum. Reproductions from Illuminated Manuscripts, I. London 1907, pl. I; *Dalton*, 480, fig. 159, 160; *J. A. Herbert.* Illuminated Manuscripts. London 1911, 54-55, pl. V; *Dalton.* East Christian Art, 316, pl. LVII-1; *G. Mathew.* Byzantine Painting. London [1950], pl. 5, 6; *Beckwith.* Art of Constantinople, 124-125; L'art byzantin, art européen, n°354. Для орнаментики и инициалов ср. Mosq. gr. 9, для стиля фигур-Евангелия в Парме и в Галерее Уолтерс в Балтиморе (cod. 524). Рукопись написана в самом конце XI века.

32 *Bordier*, 140-144; *Millet.* L'art byzantin, 244-245; *Omont*, 51-52, pl. CIII-CV; Byzance et la France médiévale, n°22; L'art byzantin, art européen, n°344. Стилистические аналогии к трактовке фигур и животных встречаются в ватиканской рукописи Лествицы gr. 394.

33 *Кондаков*, 251; *Peirce, Tyler.* Byzantine Art, 52, pl. 90; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 180.

34 В Библиотеке Лауренциана cod. Plut. VI 28 датируется XIII веком, но, как верно отмечено Э. Ростаньо, это памятник позднего XI-раннего XII века.

35 Упомяну еще следующие рукописи XI века: Александрия, Библиотека Греческого патриархата: Менологий 35; Афины, Музей Бенаки: Лествица 66 (*Martin*, 164, fig. 24); Национальная библиотека: Евангелие 2364; Афон, Ватопед: Псалтирь 761, 1088 год (*K. Weitzmann.* The Psalter Vatopedi 761...-JWalt, 10 1947, 21-51, один лист хранится в Галерее Уолтерс в Балтиморе); Дионисиат: Слова Григория Назианзина 61 (*K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos, 97-99); Есфигмен: Менологий со Словом на рождество Иоанна Эвбейского 14 (*Brockhaus*, Taf. 26; *Dölger*, Athos, 174-175; *K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos, 89-91), Евангелие 19; Ивер: Евангелие 56; Лавра: Менологий 54 Δ (*S. Der Nersessian.* The Illustration of the Metaphrastian Menologium.-Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr., 287, pl. XXIV-2, XXV-7); Пантелеимоновский монастырь: Менологий 100 (*Д. Айналов.* Византийские памятники Афона.-ВВ, VI 1899, 95); Балтимор, Walters Art Gallery: лист с изображениями четырех евангелистов и апостолов Петра и Павла 530 с (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 139, pl. XCVII), Псалтирь 733 (*D. E. Miner.* The «Monastic» Psalter of Walters Art Gallery.-Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr., 232-253; L'art byzantin, art européen, n°278); Бухарест, Библиотека Академии наук: Канон покаяния gr. 1294 (*I. Barnea.* Un manuscrit byzantin illustré du XI siècle.-RESEE, I 1963 3-4, 319-330; L'art byzantin, art européen, n°356); Вена, Национальная библиотека: Апостол и Апокалипсис theol. gr. 302, около 1052-1054 (*Gerstinger*, 33; *Buberl*, *Gerstinger*, 31-34, Taf. X-1, 2, столичная работа); Венеция, Марчиана: Евангелие gr. 548, Тропари, Песнопения и Псалтирь Cl. II, cod. 112 (*E. K. Редин.* Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции.-ЖМНП, 1891 декабрь, 304-305), Псалтирь gr. 565 (*M. Bonicatti.* Un Salterio greco miniato del periodo comneno.-BAPI, 2-3 1956-1957, 117ss.); Гроттаферрата: Евангелие Α α Χ, Менологий Δ α XII; Иерусалим, Библиотека Греческого патриархата: Евангелие Ἁγίου Τάφου 60 (*Hatch.* Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, 89-92, pl. XXXII-XXXV), Варлаам и Иоасаф Ἁγίου Σταυροῦ 42 (*S. Der Nersessian.* L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph. Paris 1937, 18-21, pl. C); Каир, Библиотека Синаеджуванийского подворья [ныне перенесена на Синай]: Слова Григория Назианзина 347; Кливленд, Музей искусств: Евангелие 42. 152 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 138, pl. XCIX); Лейден, Университетская библиотека: Евангелие cod. Gronovianus 137; Ленинград, Публичная библиотека: фрагмент Повести о Варлааме и Иоасафе греч. 379 (*Гранстрем.* Каталог греческих рукописей.-ВВ, XIX 1961, 223, № 243), три листа из Евангелия от 1067 года, которое находится в монастыре св. Екатерины на Синае под № 172, греч. 291 (*Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания, II, табл. CCCLV, № 699; Monumenta Sinaitica, табл. 37), Евангелие греч. 67 (*Амфилохий*, 16-19, миниатюры сильно поновлены), Евангелие греч. 801 (*В. Д. Лихачева.* Четвероевангелие XI в. в собрании ленинградской Публичной библиотеки.-ВВ, XIX 1961, 144-153, столичная работа), отрывок Псалтири греч. 267, около 1074; Лондон, Британский музей: Евангелие Harley 5785 (*Dalton*, fig. 151), Псалтирь Add. 40731 [*M. Ph. Perry.* An Unnoticed Byzantine Psalter.-BM, XXXVIII 1921 March, 119-128, June, 282-289; *M. Bonicatti.* Per l'origine del Salterio Barberiniano greco 372 e la cronologia del Tetraevangelo Urbinate greco 2.-RivCCM, II (1960) 1, 42; *S. Dufrenne.* Le Psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins.-CahArch, XIV 1964, 159-182; L'art byzantin, art européen, n°279; *S. Dufrenne.* L'illustration des Psautiers grecs du Moyen Age, I. Pantocrator 61, Paris grec 20, British Museum 40731. Paris 1966, 47-66, pl. 47-60]. Евангелие Add. 37001, Евангелие Arundel 524, Псалтирь Add. 36928, 1098 год; Милан, Амброзиана: Лествица B 80 sup. (*Martin*, 169, fig. 25, 26; *Gengaro, Leoni, Villa.* Codici dell'Ambrosiana, 117-123, tav. XXV-XXXIV), Физиолог E 16 sup. (*J. Sauer.* Der illustrierte griechische Physiologus der Ambrosiana.-BNJ, II 1921, 428; *M. L. Gengaro.* A proposito delle inedite illustrazioni del Phisiologus greco della Biblioteca Ambrosiana.-ArtLomb, III 1958 1, 19-27; *Gengaro, Leoni, Villa.* Codici dell'Ambrosiana, 126-130, tav. XXXV-XL; *M. Θεοχάρης.* Τεχνοκριτικαὶ παρατηρήσεις εἰς τὰς μικρογραφίας τοῦ Φυσιολόγου τοῦ Μιλάνου.-ΠρακτΑΑ, 35 1960, 136-142); Москва, Гос. Библиотека СССР имени В. И. Ленина: Евхологий ф. 270, I A, 15; Исторический музей: Евангелие греч. 225 (столичная работа), Евангелие греч. 518 (*Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания, II, табл. CCCLIV, № 698), Евангелие Муз. 3646, Слова Иоанна Златоуста греч. 119; Нью Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана: Евангелие M 639 (столичная работа; *K. Weitzmann.* The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639.-Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene. Princeton 1954, 358-373), Евангелие M 748 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 138, pl. C); Оксфорд, Бодлейянская библиотека: Менологий на сентябрь Barocci 230 (столичная работа, из той же серии, что cod. Vind. hist. gr. 6 и Paris. gr. 580; *Pächt.* Byzantine Illumination, 7, fig. 1, 19), Евангелие Auct. T. infra, 2. 7 (*Pächt.* Byzantine Illumination, 8, fig. 9 d, e); Охрид, Народный музей: Чалничское Евангелие 70 (Minijatura u Jugoslaviji. Zagreb 1964, n°119, tabl. XXI); Париж, Национальная библиотека: Sacra Parallela gr. 922, 1059-1067 годы (*Bordier*, 126-128; Byzance et la France médiévale, n°28, столичная работа), Евангелие gr. 73 (Byzance et la France médiévale, n°24), Слова Иоанна Златоуста gr. 799 (ibid., n°27, столичная работа), Евангелие Coislin 31 (ibid., n°30, столичная работа), Менологий gr. 152b (*K. Weitzmann.* Ancient Book Illumination, 120ff., fig. 129), Слова Иоанна Златоуста Coislin 66 (*Bordier*, 173-174), Менологий на май, июль и август gr. 1528 (*K. Weitzmann.* The Mandylion and Constantine Porphyrogennitos.-CahArch, XI 1960, 171-172), Лествица Coislin 88 (*Martin*, 171-172, fig. 18, 19), Апостол и Апокалипсис с комментариями Coislin 224 (*Omont*, pl. LXXXII; *Weitzmann*, 29, Abb. 217, 218; Byzance et la France médiévale, n°17), Псалтирь suppl. gr. 610 (*Ch. Astruc.* Un Psautier byzantin à frontispices: le suppl. gr. 610.-CahArch, III 1948, 106-113), Лествица Coislin 263, 1059 год (*Martin*, 172-174, fig. 217-224; Byzance et la France médiévale, n°62); Патмос, монастырь Иоанна Богослова: Евангелие 77, 1069 год (*Jacopi*, fig. 61), Евангелие 84, Лествица 122 (*Jacopi*, fig. 87, 88; *Martin*, 174-175, fig. 236), Толкование Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея 131 (*Jacopi*, fig. 89), Слова Иоанна Златоуста 167 (*Jacopi*, fig. 90); Принстон, Университетская библиотека: Лествица от 1081 года Carret 16 (*Martin*, 175-177, fig. 29-66; L'art byzantin, art européen, n°352); Музей истории искусств: лист с изображением императора Константина acc. 32.14 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 139, pl. CI); Библиотека Духовной семинарии: Евангелие acc. 11.21. 1900 (ibid., 140, pl. XVII); Рим, Библиотека Ватикана: Псалтирь gr. 752, около 1059 (*E. T. DeWald.* The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint, III. Psalms and Odes, 2: Vaticanus graecus 752. Princeton 1942), Псалтирь с одами gr. 342, около 1087/1088 (*M. Bonicatti.* Un Salterio greco miniato del periodo comneno.-BAPI, 2-3 1956-1957, 117ss.), Евангелие Palat. gr. 189 (столичная работа),

Евангелие gr. 364 (*K. Weitzmann*. Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts. Bamberg 1933, Abb. 11, 12), Октатевх gr. 747 (Il rotulo di Giosuè, cod. Vat. Palat. gr. 431. Milano 1905, tav. L, M; *A. Muñoz*. Alcune osservazioni intorni al Giosuè e agli Ottateuchi illustrati.–Byzantion, I 1924, 475ss.), Евангелие gr. 756 (*Friend*, 133, fig. 84, 85, столичная работа), Евангелие gr. 1625, Творения Иоанна Лествичника и других авторов Rossianus 251 (*C. Osieczkowska*. Note sur le Rossianus 251 de la Bibliothèque Vaticane.–Byzantion, IX 1934, 261–268; *Martin*, 184–186, fig. 225–235); Синай, монастырь св. Екатерины: Слова Григория Назианзина 346, Христианская Топография Косьмы Индикоплова 1186 (*Weitzmann*, 58–59, Abb. 388–391), Евангелие 170, Евангелие 179, Евангелие 187, Книга Иова 3 [*K. Weitzmann*. Ancient Book Illumination. Cambridge (Mass.) 1959, 29, fig. 36], Лествица 423 (*Martin*, 190, fig. 23), Менологий 512; Стамбул, Библиотека Топкапы сарай: Евангелие 21 (*A. Muñoz*. Tre codici miniati della Biblioteca del Serraglio a Costantinopoli.–StB, I 1924, 5, fig. 5; для орнаментики ср. Евангелия в Гроттаферрате A α X и во Флоренции Med. Palat. 244); Турин, Национальная Библиотека: Слова Григория Назианзина I VI 16; Флоренция, Лауренциана: Христианская Топография Косьмы Индикоплова Plut. IX, 28 (*Weitzmann*, 37, Abb. 264–268; L'art byzantin, art européen, n°366), Октатевх Plut. V, 38, Евангелие Med. Palat. 244 (столичная работа; для орнаментики ср. Евангелия в Гроттаферрате A α X и в Топкапы сарай в Стамбуле 21; L'art byzantin, art européen, n°337), Евангелие Plut. VI, 32.

36 *Кондаков*, 253–254; *Beissel*. Vaticanische Miniaturen, 22–24, Taf. XIV; *Venturi*, II, 476–477; *C. Stornajolo*. Miniature delle Omelie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162) e dell'Evangeliario greco Urbinate (cod. Vat. Urbin. gr. 2). Roma 1910; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 154, 175–176, 207, 592; *Peirce*, *Tyler*. Byzantine Art, 52, pl. 89; *Friend*, fig. 181–184; *M. Bonicatti*. Per l'origine del Salterio Barberiniano greco 372 e la cronologia del Tetraevangelo Urbinate greco 2.–RivCCM, II (1960) 1, 41–61. На л. 2 имеется позднейшая приписка, датирующая Евангелие 1128 годом. Но, как доказал М. Боникатти, точная дата изготовления cod. Urb. gr. 2–1122 год.

37 *Кондаков*, 251; *Bordier*, 28, 136–137; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 175–176, 179, 209, 592; *Omont*, 46–47, pl. LXXXVII; *Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 50–52; Byzance et la France médiévale, n°37, 23; *Beckwith*. Art of Constantinople, 115. Стиль и иконография миниатюр находят себе ближайшие параллели в cod. Vat. Urbin. gr. 2.

38 *Dalton*, 476, fig. 429; *J. A. Herbert*. Illuminated Manuscripts, 64, pl. IV; *Beckwith*. Art of Constantinople, 128; L'art byzantin, art européen, n°314.

39 *Кондаков*, 220–229; *A. Kirpičnikov*. Zur byzantinischen Miniaturmalerei.–BZ, IV 1895 1, 109–124; *Beissel*. Vaticanische Miniaturen, 25–26, Taf. XV; *Venturi*, II, 468–475; *A. Baumstark*. Zu den Miniaturen der Marienfestpredigten des Jakobos von Kokkinobaphos.–OrChr, IV 1905, 187–190; *Millet*. L'art byzantin, 247–248; *C. Stornajolo*. Miniature delle Omelie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162). Roma 1910; *Dalton*, 478–479; *Н. Покровский*. К иконографии Богоматери.–Светильник, 1914 1, 3–18; *Wulff*, 538; *L. Bréhier*. Les miniatures des homélies du moine Jaques et la théâtre religieux à Byzance.–MonPiot, XXIV 1921, 101 et suiv.; *Diehl*, 639–640; *Ἀ. Ξυγγόπουλος*. Ἡ προμετωπὶς τῶν κωσίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208.–ΕΕΒΣ, 13 1937, 158–178. В Национальной библиотеке в Париже хранится слегка видоизмененная копия ватиканской рукописи, относящаяся ко второй половине XII века (gr. 1208). Предположение А. И. Кирпичникова и О. Вульфа, будто бы обе рукописи принадлежат одной руке, ни на чем не основано. Парижский кодекс отличается не только худшим качеством, но и более сухим исполнением. См.: *Ebersolt*, pl. XXV, XXVI; *Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 47–49; Byzance et la France médiévale, n°36; *Beckwith*. Art of Constantinople, 116.

40 *Bordier*, 198–203; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, Index: Paris, 746; *Omont*, 52–54, pl. CVI–CXV; *Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 53–55; Byzance et la France médiévale, n°40; *Beckwith*. Art of Constantinople, 126; L'art byzantin, art européen, n°346. Рукопись изготовлена, вероятно, в одном из провинциальных монастырей, но в подражание столичным образцам.

41 Отрывок состоит из двух листов с таблицами канонов (*Гранстрем*. Каталог греческих рукописей.–ВВ, XIX 1961, № 269).

42 *S. Lambros*. Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos, I. Cambridge 1895, 319, n°3538; *Wulff*, 540, Abb. 474; *Brockhaus*, 222–223.

43 *Omont*, 49, pl. CI, CXV; Byzance et la France médiévale, n°25. Происходит из Серальской библиотеки в Константинополе. А. Омон датирует рукопись XI веком, но по стилю она не может быть раньше начала XII века. Ср. с Евангелием в Мельбурне (cod. 710/5).

44 *Кондаков*, 259; *Venturi*, II, 462–464, fig. 323. Сочинение Зигабена было написано по повелению Алексея I Комнина (1081–1118). Приложенные к рукописи портреты последнего не могут служить точкой опоры при датировке манускрипта, поскольку они встречаются также в аналогичной рукописи Исторического музея в Москве (греч. 337), относящейся ко второй половине XII века.

45 *Millet*. L'art byzantin, 233; *Friend*, fig. 144–147; L'art byzantin, art européen, n°316. В люнетах над евангелистами изображены Рождество Христово, Крещение, Рождество Иоанна Предтечи и Сошествие во ад.

46 *Архимандрит Владимир*. Систематическое описание рукописей московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки, 1. Рукописи греческие. Москва 1894, № 85.

47 *Millet*. L'art byzantin, 220; *Ф. Успенский*. Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия. София 1907 (= ИРАИК, XII) и Константинопольский Серальский кодекс Восьмикнижия. Альбом к XII тому Известий Русского Археологического института в Константинополе. Мюнхен 1907; *G. Millet*. L'octateuque byzantin d'après une publication de l'Institut russe à Constantinople.–RA, 1910 II, 71–80; *Dalton*, 464; *Wulff*, 530–531; *A. Muñoz*. Alcune osservazioni intorni al Rotulo di Giosuè e agli Ottateuchi illustrati.–Byzantion, I 1924, 475ss.; *Diehl*, 617–620; *M. Alpatoff*. Rapport sur un voyage à Constantinople. Peinture byzantine.–REG, XXXIX 1926, 302–306; *K. Weitzmann*. The Octateuch of the Seraglio and the History of Its Picture Recension.–Actes du X Congrès international d'études byzantines. Istanbul 1957, 183–186; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 94–95, tav. XVIII–XXI; L'art byzantin, art européen, n°276. Переделка предисловия (Послание Аристея к Филократу) принадлежит Исааку Комнину, который упоминается между 1138 и 1152 годами. Качество миниатюр далеко не первоклассное. В стиле есть некоторое сходство с Vat. gr. 1162. Октатевхи из Ватикана (gr. 746) и Евангелической школы в Смирне (A I) выдают близость к константинопольской рукописи. Но они ни в коем случае не принадлежат, вместе с последней, одному художнику, как это думал А. Муньос. Данные манускрипты были, вероятно, исполнены в провинции, о чем говорит их жесткий примитивный стиль. См.: *В. Н. Виноградский*. Миниатюры ватиканской библейской рукописи XII века.–Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при московском Публичном музее. Москва 1873, 135–150; Отчет о деятельности Русского Археологического института в Константинополе в 1897-м году.–ИРАИК, III 1898, 201–202 (отчет О. Вульфа); *Кондаков*, 185–193; *J. Strzygowski*. Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna. Leipzig 1899 (= ByzArch, 2), 113–126, Taf. XXI–XL; Il rotulo di Giosuè, cod. Vaticano Palatino greco 431, riprodotto in fototipia e fotocromografia. Milano 1905, tav. A–K; Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne. Préface de D. C. Hesseling. Leyde 1909. Смирнский Октатевх сгорел в 1922 году.

48 *Кондаков*, 203–204; *Его же*. Синай, 143–152; *Millet*. L'art byzantin, 245; *Id*. Iconographie de l'Evangile, 176, n. 8; Monumenta Sinaitica, табл. 31, 32; *Ebersolt*, 38–39; *Ἀ. Ξυγγόπουλος*. Ἡ μικρογραφία ἐν ἀρχῇ τοῦ Σιναϊτικοῦ κώδικος 339.–ΕΕΒΣ, 16 1940, 128–137; *K. Weitzmann*. Mount Sinai's Holy Treasures.–NG, 1964 January, 124–125. Упоминаемый в записи синайской рукописи игумен Иосиф является, без сомнения, тем же лицом, при котором была привезена из Фессалоник, «во времена» императора Мануила Комнина (1143–1180), прославленная икона Димитрия Солунского.

49 *Кондаков*, 252; *Wulff*, 532. Неправильно, как это думает ряд исследователей, связывать символы евангелистов с западным влиянием. Они часто встречаются в византийских рукописях XI–XII веков, восходя к старой восточной традиции.

50 *Кондаков*, 242–243; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, Index: Florence, 739; *Friend*, fig. 177–180; L'art byzantin, art européen, n°303; *Ἀ. Ξυγγόπουλος*. Περὶ μίαν μικρογραφίαν τοῦ κώδικος Laurentianus VI, 23.–Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδον, I. Ἀθῆναι 1965, 233–239.

51 Упомяну еще следующие рукописи XII века: Афины, Византийский музей: Евангелие (*G. Daux*. Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1962.–BCH, LXXXVII 1963, 692), Евангелие 2, Книга Иова 62 (*C. Osieczkowska*. Note sur un manuscrit grec du Livre de Job: n°62 du Musée Byzantin d'Athénes.–Byzantion, VI 1931, 223–228); Национальная библиотека: Псалтирь с одами 7 (*Buberl*, Taf. XVII–XIX; L'art byzantin, art européen, n°285), Евангелие 163 (*Buberl*, Taf. XIV, XV), Евангелие 68 (ibid., Abb. 56–63), Евангелие 160 (ibid., 26), Евангелие 76 (ibid., Abb. 64–66), Евангелие 2645 (L'art byzantin, art européen, n°338), Литургический свиток 2759 (ibid., n°358); Библиотека Сената: Евангелие 2 (*Delatte*, 7–8); Собрание П. Канеллопулоса: миниатюра с полуфигурами двенадцати апостолов (L'art byzantin, art européen, n°313); Афон, Ватопед: Псалтирь 762 (*Brockhaus*, 209–210; *Кондаков*. Иконография Богоматери, II, рис. 156; *S. Der Nersessian*. A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks.–DOP, 19 1965, 176, fig. 56, 57), Евангелие от 1128 года 736, Евангелие 694, Евангелие 713, Евангелие 757, Комментарии на Книгу Иова 590/503 (*Dölger*. Athos, 184–185), Лествица 376 (*Martin*, 168–169, fig. 16, 17); Дионисиат: Новый Завет от 1133 года 8 (*Brockhaus*, Taf. 21; *Friend*, fig. 9–12; *Dölger*. Athos, 194–197), Евангелие 20, Евангелие 23, Евангелие 38; Дохиар: Евангелие 39 (*Dölger*. Athos, 206–207), Евангелие 52; Ивер: Евангелие 1 (*Brockhaus*, 225–227, Taf. 25; *Dölger*. Athos, 176–177; это Евангелие, отнесенное С. Лампросом к VIII веку, не могло быть украшено ранее XII века, о чем свидетельствует стиль миниатюр); Лавра: Евангелие 97 A, Диоскорид 75 Ω (*K. Weitzmann*. Ancient Book Illumination, 13, fig. 15), Евангелие 130 A (*S. Der Nersessian*. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collections.–DOP, 14 1960, 84, fig. 13); Пантократор: Новый Завет, Псалтирь и другие сочинения 234 (*Brockhaus*, 210–211; L'art byzantin, art européen, n°727); Протат:

Евангелие 11; Балтимор, Walters Art Gallery: Евангелие 527 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 141, pl. XCVI), Евангелие 522 (ibid., 141), листы с изображениями евангелистов Матфея и Марка 530 d, e (ibid., 142, pl. XCVI; близки по стилю к cod. Vatic. Urb. gr. 2, Paris. gr. 75 и 71, Panteleim. 25), Деяния и Послания апостолов 533 (ibid., 142, pl. XCVII); Берлин, Государственная библиотека: Евангелие qu. 39; Брешиа, Библиотека Квериниана: Евангелие A VII, 26 (*A. Muñoz.* Miniature bizantine nella biblioteca Queriniana di Brescia.–Miscellanea Ceriani. Milano 1910, 169–179); Вашингтон, Галерея Фрир: Лествица De Ricci 10 (*Martin*, 192, fig. 14, 15), фрагмент Евангелия (*Ch. Morey.* Studies in Early Christian and Roman Art. New York 1918, 31–62); Вена, Национальная библиотека: Евангелие от 1109 года suppl. gr. 164 (*Buberl, Gerstinger*, 46–49, Taf. XIX–XXII; L'art byzantin, art européen, n°340); Венеция, Марчиана: Слова Иоанна Златоуста Cl. II, cod. 27, Псалтирь gr. 565 (*M. Bonicatti.* Un Salterio greco miniato del periodo comneno.–BAPI, 2–3 1956–1957, 117–123), Евангелие gr. I 8 (L'art byzantin, art européen, n°305; только изображения четырех евангелистов относятся к XII веку); Гроттаферрата: Менологий от 1101 года Δ α V; Иерусалим, Библиотека Греческого патриархата: Евангелие Ἁγίου Τάφου 31 (*Hatch.* Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, 76–79, pl. XIX–XXII, миниатюры поновлены), Апостол Ἁγίου Τάφου 38 (ibid., 80, pl. XXIII), Евангелие Ἁγίου Τάφου 49 (ibid., 81–84, pl. XXIV–XXVII), Евангелие Ἁγίου Τάφου 56 (ibid., 85–88, pl. XXVII–XXXI), Апостол Ἁγίου Τάφου 47 (*A. Baumstark.* Ein byzantinischer Buchschmuck des Praxapostolos und syro-palästinensische Vorlage.–OrChr, VI 1906, 412–436; *Hatch.* Op. cit., 97–107, pl. XL–L; L'art byzantin, art européen, n°295), Евангелие Φωτίου Παρθενίου 28 (*Hatch.* Op. cit., 110–112, pl. LIII–LV), Менологий Ἁγίου Σάβα 63 и 208 (*A. Baumstark.* Ein illustriertes griechisches Menaion des Komnenenzeitalters.–OrChr, I 1927, 67–79); Кембридж, Университетская библиотека: фрагмент Повести о Варлааме и Иоасафе из Янины Add. 4451 (*S. Der Nersessian.* L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph. Paris 1937, 21–23, pl. CI, CII); Копенгаген, Королевская библиотека: Аскетический трактат Василия Великого Gl. Kongl. Saml. 1343 (Greek and Latin Manuscripts in Danish Collections. London 1921, 3, pl. 11); Ленинград, Публичная библиотека: Евангелие греч. 53 (*Амфилохий*, 13–14; вшитые миниатюры с изображениями трех евангелистов XII века, миниатюра с изображением Луки исполнена не ранее XVI–XVII веков), Евангелие греч. 98 (*Амфилохий*, 51–54), Евангелие греч. 118 (только миниатюры с евангелистами), Евангелие греч. 210, Евангелие греч. 223, Евангелие греч. 696, фрагмент Апостола от 1101 года греч. 321 (отрывок из cod. Paris. suppl. gr. 1262), Псалтирь греч. 663, Литургия Василия Великого греч. 672; Библиотека Академии наук СССР: Литургический свиток 1 (из бывшего собрания Русского Археологического института в Константинополе, столичная, константинопольская, работа, см.: *Б. В. Фармаковский.* Византийский пергаменный рукописный свиток с миниатюрами, принадлежащий Русскому Археологическому институту в Константинополе.–ИРАИК, VI 2–3 1901, 253–359); Лондон, Британский музей: Евангелие Add. 4949, Евангелие от 1179 года Add. 22736, Евангелие Add. 35030 (*Dalton*, fig. 162), Евангелие Add. 39591 (L'art byzantin, art européen, n°312), Евангелие Harley 1810 (*Dalton*, fig. 157, 161, 261, 414; Id. East Christian Art, pl. LVII–2; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Londres, 742); Мадрид, Эскориал: Евангелие X, IV, 17 (*Friend*, fig. 136–139); Манчестер, Джон Райлендс Лайбрери: Евангелие gr. 17; Мегаспелайон (Пелопоннес), монастырь: Евангелие 1 (L'art byzantin, art européen, n°725), Евангелие 8 (ibid., n°726), Евангелие 7 (*A. Frantz.* A Lost Manuscript from Megaspelaion.–ArtB, XVII 1935 3, 397, эта рукопись сгорела), Мельбурн, Национальная галерея Виктории: Евангелие 710/5 (*H. Buchthal.* An Illuminated Byzantine Gospel Book of about 1100 A. D.–Special Bulletin of National Gallery of Victoria, Centenary Year, 1961, 1–13; L'art byzantin, art européen, n°311, столичная работа, близкая к cod. Marc. gr. Z540); Милан, Амброзиана: Псалтирь M54 sup. (*Gengaro, Leoni, Villa.* Codici dell'Ambrosiana, 136–137, tav. L–LII), Евангелие и Послания апостолов Z34 sup. (ibid., 159–161), Евангелие M48 sup. (ibid., 167–168), Слова Иоанна Златоуста A172 sup. (*Е. К. Редин.* Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции.–ЖМНП, 1891 декабрь, 307; *Gengaro, Leoni, Villa.* Codici dell'Ambrosiana, 152–153, tav. LIII), Евангелие H13 sup. (ibid., 132–135, tav. XLI–XLIX); Москва, Гос. Библиотека СССР имени В. И. Ленина: Евангелие ф. 270, I A, 8, Евангелие ф. 181, 9, Евангелие ф. 304, III, 28; Исторический музей: Евангелие греч. 220, Апостол Муз. 3648 (часть миниатюр вшита позже, другая часть сильно переписана), Евангелие греч. 511 (миниатюры с изображениями двух евангелистов, исполненные в XII веке, происходят из другой рукописи), Евангелие от 999 года Муз. 3644 (миниатюры с изображениями четырех евангелистов относятся к XII веку), Евангелие от 1199 года греч. 278; Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана: Евангелие M 647 (*Friend*, fig. 125–128), Евангелие около 1160 года 692 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 141, pl. XCII); Оксфорд, Бодлейянская библиотека: Евангелие Auct. T. infra I.3, Псалтирь от 1105 года Barocci 15 (*Pächt.* Byzantine Illumination, 9, fig. 20), Новый Завет Auct. T. infra I.10 (ibid., 7, fig. 3, 8, 9b, 11, 17; *Beckwith.* Art of Constantinople, 125; L'art byzantin, art européen, n°296, столичная работа раннего XII века), Слова Григория Назианзина Canon. gr. 103 (*Pächt.* Byzantine Illumination, 7, fig. 7, 25, 26, 29; L'art byzantin, art européen, n°347); Christ Church Library: Евангелие 32 (столичная работа), Слова Григория Назианзина от 1081 года 6, Евангелие 14; Охрид, Народный музей: Евангелие 78 (Minijatura u Jugoslaviji. Zagreb 1964, n°117), Евангелие 55 (ibid., n°118), Евангелие 27 (ibid., n°120), Послания и Апокалипсис 43 (ibid., n°121); Париж, Национальная библиотека: Лествица gr. 1158 (*Martin*, fig. 12), Лествица Coislin 262 (ibid., 172, fig. 20), Евангелие от 1164 года suppl. gr. 612 (Byzance et la France médiévale, n°45; *Beckwith.* Art of Constantinople, 128), Евангелие gr. 189 (*Bordier*, 181–182; *Omont*, pl. LXXXVIII, LXXXIX; Byzance et la France médiévale, n°38, столичная работа), Евангелие suppl. gr. 914 (*Bordier*, 221–222; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Paris, 747; *Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 57, 58), Слова Иоанна Златоуста gr. 806 (*Bordier*, 192–194; *Ebersolt*, pl. XLVII, LVI; Byzance et la France médiévale, n°32, столичная работа), Евангелие от 1168 года gr. 83 (Byzance et la France médiévale, n°63), Апостол gr. 102 (ibid., n°31), Псалтирь gr. 41 (ibid., n°35), Деяния апостолов от 1101 года suppl. gr. 1262 (ibid., n°33; *Beckwith.* Art of Constantinople, 124); Французское Библейское общество: Евангелие (Byzance et la France médiévale, n°42, столичная работа); Патмос, монастырь Иоанна Богослова: Евангелие 80 (*Jacopi*, fig. 67–70, tav. VII–X; L'art byzantin, art européen, n°321), Евангелие 79 (*Jacopi*, fig. 62–66), Слова Григория Назианзина 45 (ibid., fig. 28, tav. V), Евангелие 75 (ibid., fig. 55–60, tav. VI; L'art byzantin, art européen, n°339), Ефрем Сирин 106 (ibid., fig. 161), Евангелие 274 (ibid., fig. 129–135; L'art byzantin, art européen, n°315, эта рукопись вышла из той же столичной мастерской, где были украшены cod. Vatic. Urbin. gr. 2 и Vat. gr. 1162); Принстон, Университетская библиотека: Евангелие Garret 5 (из скита св. Андрея на Афоне, см.: *K. Weitzmann.* Die armenische Buchmalerei des 10. und beginnenden 11. Jahrhunderts, Abb. 6; Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 140, pl. XCIII), Евангелие от 1136 года Garret 3 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 141); Музей истории искусств: лист с изображениями Распятия и Сошествия во ад acc. 30. 20 (ibid., 140, pl. XCVII); Рим, Библиотека Валличеллиана: Евангелие B133 (*Muñoz.* Codici greci delle minori biblioteche di Roma, 65–74); Библиотека Ватикана: Лествица gr. 1754 [*J. J. Tikkanen.* Eine illustrierte Klimax-Handschrift der Vatikanischen Bibliothek. Helsingfors 1893 (= ActaSSFenn, XIX, 2); *Martin*, 181–183, fig. 237–277], Евангелие gr. 1229 (*Beissel.* Vaticanische Miniaturen, Taf. XI), Евангелие gr. 1625, Слова Григория Назианзина с комментариями псевдо-Нонна gr. 1947 (*K. Weitzmann.* Greek Mythology in Byzantine Art, 9, 12, 144, 154, 156, fig. 3, 10, 13, 18, 21, 24, 27, 32, 34, 37, 44, 48, 53, 63, 67, 71, 75, 79, 82, 90, 91), Акты собора, состоявшегося под председательством императора Мануила I Комнина относительно истолкования евангельского стиха «Отец Мой есть больший Меня», gr. 1176, около 1166/1167 (*F. Chalandon.* Les Comnènes. Etudes sur l'empire byzantin au XI[e] et XII[e] siècles, II. Paris 1912, ил. к с. 212), Евангелие Barb. gr. 461, Евангелие от 1153 года Barb. gr. 449, Псалтирь от 1177 (?) года Barb. gr. 320 (*Venturi*, II, fig. 311, 314; *Tikkanen.* Psalterillustration, 128, Abb. 1–9; *K. Weitzmann.* Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest.–GBA, XXV 1944 April, 212), Евангелие от 1173 (?) года gr. 758, Псалтирь gr. 1927 (*E. T. DeWald.* The Illustration in the Manuscripts of the Septuagint, III. Psalms and Odes, 1: Vaticanus graecus 1927. Princeton 1941), Книги царств gr. 333 (*J. Lassus.* Les miniatures byzantines du Livre des Rois. D'après un manuscrit de la Bibliothèque Vaticane.–MélRome, XLV 1928, 38–74; *A. Grabar.* Un pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks.–DOP, 14 1960, 132–134, в этой рукописи находится одно из древнейших изображений Древа Иессеева); Сиена, Коммунальная библиотека: Евангелие gr. X. IV. I (*A. Muñoz.* Byzantinische Kunstwerke in der «Mostra dell'antica Arte Senese».–BZ, XIII 1904 3–4, 707); Синай, монастырь св. Екатерины: Лествица 418 (*Кондаков.* Синай, 153–155; *Martin*, 187–189, fig. 174–216), Менологий 500, Евангелие 153, Евангелие 154, Евангелие 166, Евангелие 233, Апостол 275; Стамбул, Библиотека Топкапы сарай: Псалтирь 13 (*Ф. И. Успенский.* Константинопольская Серальская рукописная Псалтырь с толкованиями.–BB, XXIII (1917–1922) 1923, 118–133; *A. Muñoz.* Tre codici miniati della Biblioteca del Serraglio a Costantinopoli.–StB, I 1924, 5–7; *M. Alpatoff.* Rapport sur un voyage à Constantinople.–REG, XXXIX 1926, 306–309, столичная работа), Евангелие 21 (*A. Muñoz.* Tre codici miniati della Biblioteca del Serraglio a Constatinopoli, 3–5); Библиотека Греческого патриархата: Евангелие 3 (Les Trésors de Turquie. Genève 1966, 119, 123); Флоренция, Лауренциана: Евангелие Plut. VI, 14, Новый Завет Plut. VI, 36 (*Е. К. Редин.* Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции.–ЖМНП, 1891 декабрь, 308–316), Евангелие Conv. soppr. 160 (там же, 316–317; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, fig. 495, 582; кроме изображений евангелистов, все остальные миниатюры, относящиеся к X веку, вплетены позднее); Холкэм (Англия), Библиотека графа Лейчестера: Евангелие Ms. 4 (*W. O. Hassall.* Byzantine Illumination of Holkham.–The Connoisseur, CXXXIII March 1954, 87, 89, 90); Янина (Эпир), Школа Ζωσιμαία: Повесть о Варлааме и Иоасафе (*A. Xyngopoulos.* Un nouveau manuscrit illustré de Barlaam et Joasaph.–III[e] Congrès international d'études byzantines. Compte-rendu. Athènes 1932, 235 et suiv.; *S. Der Nersessian.* L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph, 21–23, pl. CI, CII); фрагмент из этой рукописи–в Кембридже Add. 4451).

52 *C. Mango.* The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea.–DOP, 13 1959, 245–252. См. библиографию, указанную в главе IV,

примеч. 6. Нарфик построен после землетрясения 1065 года. Упоминавшегося в надписи Никифора К. Манго относит к эпохе Константина X (1059–1067). В нарфике над дверью, которая вела в южный неф, находилась еще одна мозаика. На ней была представлена стоящая Богоматерь с младенцем между императором Константином X и неизвестным заказчиком. Эта мозаика, погибшая уже в XIX веке, имела две греческих надписи, в которых упоминались Константин X и Никифор.

53 *Γ. Λαμπάκης.* Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου. Ἀθῆναι 1889; *Id.* Ἡ μονὴ Δαφνίου μετὰ τὰς ἐπισκευάς. Ἀθῆναι 1899; *G. Millet.* Le monastère de Daphni. Paris 1899 (с указанием более старой литературы); *E. Bertaux.* Un chef-d'œuvre d'art byzantin. Les mosaïques de Daphni.–GBA, XXV 1901 juillet–août, 359–375; *Millet.* L'art byzantin, 194–196; *Dalton*, 396–398; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Daphni; *Wulff*, 565–568; *Diehl*, 524–527; *Ἀ. Ὀρλάνδος.* Ὁμιλία περὶ τοῦ ναοῦ τῆς μονῆς Δαφνίου.–ΔΧΑΕ, 2 1925, 70–75; *Ἀ. Ἀδαμαντίου.* Ὁμιλία περὶ τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ ναοῦ Δαφνίου.–Ibid., 75–79; *Diez*, *Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 46–91, 94, 109–110, fig. 54–110, pl. I, IX–XI; *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Τὸ ψηφιδωτὸν τῆς Πλατυτέρας ἐν τῇ μονῇ Δαφνίου.–ΑρχΕφ, 1934–1935 (1936), 132–140; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 19–25; *Grabar.* La peinture byzantine, 115–118; *Ammann*, 86–88; *M. Chatzidakis.* Byzantinische Denkmäler in Attika und Böotien. Athen 1956, 18–22, 27, Taf. 16–19; *A. Grabar*, *M. Chatzidakis.* Greece. Byzantine Mosaics. New York 1960, pl. XXII–XXVII; *P. Stephanou.* Le main gauche du Pantocrator à Daphni, un symbole trinitaire.–OCP, XXVI 1960, 413–414; *A. Frolow.* La date des mosaïques de Daphni.–CorsiRav, 1962, 295–299; *F. Gerke.* I mosaici del Katholikon di Dafni presso Eleusi.–Ibid., 1964, 201–223. По стилю мозаики Дафни занимают промежуточное место между мозаиками первой половины XI века (Неа Мони) и началом XII века (портреты Комнинов в южной галерее Софии Константинопольской, мозаики церкви архангела Михаила в Киеве). Наибольшее число аналогий они находят себе в памятниках первой половины XI века. Ср. тип Петра из Тайной вечери с Неа Мони (Преображение), Богоматерь из Распятия–с Ватиканским Менологием (л. 106, св. Филонилла), трактовку одеяния архангела Михаила–с Неа Мони (Воскрешение Лазаря), типы апостолов–с рукописью Толкований на Пророков в Турине, св. Стефана–с аналогичной фигурой в Михайловской церкви в Киеве, Иоанна из Преображения–с Псалтирью Василия II в Марчиане (Давид), св. Филиппа из Крещения–с Ватиканским Менологием (л. 107), Христа из Входа в Иерусалим–с Никеей (Пантократор). Все названные аналогии, локализирующиеся в пределах столичных памятников, лишний раз указывают на принадлежность мозаик Дафни к константинопольской школе. Попытка А. Фролова отодвинуть дату мозаик Дафни к X веку неубедительна. В 1889–1897 годах мозаики довольно сильно реставрированы.

54 *А. В. Прахов.* Киевские памятники византийско-русского искусства. Доклад в имп. Московском археологическом обществе 19 и 20 декабря 1885 года.–Древности. Труды МАО, XI 3 1887, 9, табл. VI; *Толстой, Кондаков.* Русские древности в памятниках искусства, IV, 162–163; *Д. В. Айналов* и *Е. К. Редин.* Древние памятники искусства Киева.–Труды Педагогического отдела ХИФО, 6 1900, 55–57; *Millet.* L'art byzantin, 197; *Dalton*, 396; *Муратов.* История древнерусской живописи, 120–125; *Д. В. Айналов.* История древнерусского искусства, 1. Киев, Петроград 1915, 254–257; *Wulff*, 570; *Ф. И. Шмит.* Заметки о поздневизантийских храмовых росписях.–BB, XXII (1915–1916) 1–2 1916, 62–126; *Его же.* Искусство древней Руси-Украины, 81–85; *Diehl*, 524; *D. Ainaloff.* Die Mosaiken des Michaelklosters in Kiew.–Belvedere, IX–X 1926, 201–216; *Сычев.* Искусство средневековой Руси, 203–205; *Ph. Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 60; *Ainalov.* Geschichte der russischen Kunst, I, 27–30; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 251–253; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 39–40; *S. Cross.* The Mosaic Eucharist of St. Michael's (Kiev).–AmSlEERev, VI 1947 16–17, 55–61; *R. Salvini.* Mosaici medievali in Sicilia. Firenze 1949, 17, 62–63; *Demus.* The Mosaics of Norman Sicily, 371, 374, 387–388; *Ammann*, 82; *В. Н. Лазарев.* Живопись и скульптура Киевской Руси.–ИРИ, I 1953, 207–211; *G. Hamilton.* The Art and Architecture of Russia. Harmondsworth 1954, 16, 44–45; *G. Galassi.* Musaici di Kiev: a San Michele, arte russa.–FelRav, 70 1956, 18–29; *В. Н. Лазарев.* Михайловские мозаики. Москва 1966. Архитектурные исследования Ю. С. Асеева (*Ю. С. Асеев.* Новые данные о соборе Дмитриевского монастыря в Киеве.–CA, 1961 3, 291–296) ясно показали, что нет никаких оснований считать храм архангела Михаила церковью св. Димитрия, как это делает М. К. Каргер (*М. К. Каргер.* Древний Киев, II. Москва–Ленинград 1961, 261–282). Попытку Ф. И. Шмита связать мозаики с Кавказом следует признать крайне неубедительной. Столь же мало вероятно предположение Н. П. Сычева о зависимости мозаик от македонской школы. Композиция Евхаристии имела широкое распространение в константинопольском искусстве (ср. cod. Hierosolym. 109, Lond. Add. 19352, л. 152 и Paris. gr. 74, л. 156 об.). Прислуживающие Христу ангелы–правда, без рипид–встречаются уже в XI веке: на кресте в капелле Санкта Санкторум, исполненном по заказу папы Пасхалия I (817–824). Стилистически киевские мозаики выдают наибольшее сходство с мозаиками Никеи, Дафни и Чефалу. Ср. тип Христа с Дафни (Тайная вечеря) и с Никеей (Пантократор), тип св. Стефана–с аналогичной фигурой в Дафни, Фому–с пророком из луврской мозаической иконы Преображения, Павла–с Иоанном, Иакова–с Матфеем, Луку–с аналогичной фигурой в Никее, типы апостолов–с Чефалу. Как правильно отметил Д. В. Айналов, в исполнении мозаик принимало участие несколько мастеров. В пользу этого говорит не только различная линейная ритмика, но и тот факт, что правая часть Евхаристии обнаруживает более теплый и глубокий колорит.

55 *P. Perdrizet*, *L. Chesnay.* La métropole de Serres.–MonPiot, X 1904, 127 et suiv.; *Millet.* L'art byzantin, 197; *Кондаков.* Македония, 151–154; *Dalton*, 398–399; *Wulff*, 570; *Diehl*, 524; *D. Ainaloff.* Die Mosaiken des Michaelklosters in Kiew.–Belvedere, IX–X 1926, 207; *Diez*, *Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 106, 116, fig. 122, 123; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 26; *Ἀ. Ὀρλάνδος.* Ἡ μητρόπολις τῶν Σερρῶν.–ABME, 5 1939–1940, 153–166; *Ε. Στίκας.* Ἀναστηλωτικαὶ ἐργασίαι ἐν Σέρραις.–ΠΑΕ, 1952, 205–210; *Лазарев.* Живопись XI–XII веков в Македонии, 17/121–18/122; *Ν. Νικόλαος.* Σκαπανεῖς τῆς ἱστοριογραφίας καὶ προβλήματα τῆς ἱστορίας τῶν Σερρῶν. Θεσσαλονίκη 1964, 36–43. Предложенная Н. П. Кондаковым и О. Демусом датировка мозаики второй половиной XIII века ни на чем не основана. Еще более несостоятельной является датировка Н. Николаоса (XV век). Она основана на мало надежном свидетельстве Педиасима. После разрушения митрополии, ныне восстановленной, фрагмент мозаики с изображением апостола передан в Археологический музей в Фессалониках (L'art byzantin, art européen, n° 141).

56 *Th. Whittemore.* The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Third Report. Work done in 1935–1938: The Imperial Portraits of the South Gallery. Oxford 1942, 21–32, pl. XX–XXXVII; *G. Galassi.* Roma o Bisanzio, II, 314–315; *Grabar.* La peinture byzantine, 99, 101–106; *Ammann*, 77; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 95, tav. XXIII, 164, 165; *Beckwith.* Art of Constantinople, 131; *Mango.* Mosaics of St Sophia, 27–28, fig. 17, 18. Для портретов Иоанна Комнина и его сына Алексея см. cod. Vat. Urb. gr. 2, л. 19 об.

57 *Ch. R. Morey.* The Mosaics of Hagia Sophia.–MagArt, April 1944, 143; *Id.* The Mosaics of Hagia Sophia.–BMMA, March 1944, 201–210; *Th. Whittemore.* The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. Fourth Report. Work done in 1934–1938: The Deesis Panel of the South Gallery. Oxford 1952; *Galassi.* Roma o Bisanzio, II, 320–321; *Grabar.* La peinture byzantine, 104–105, 107; *S. Bettini.* I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito.–ArtVen, VIII 1954, 38; *Demus.* The Mosaics of Norman Sicily, 431–433; *Id.* Die Entstehung des Paläologenstils, 16; *Id.* Zwei konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts.–JÖBG, VII 1958, 96; *Ammann*, 77; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 97–98, tav. XXV–XXVII, 172; *Γ. Σωτηρίου.* Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 20; *Beckwith.* Art of Constantinople, 134; *Mango.* Mosaics of St Sophia, 29, fig. 19; *D. Talbot Rice.* The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art. University of Hull Publications 1965, 15–18. Ранняя датировка Ч. Морея (начало XI века) столь же неприемлема, как и поздние датировки О. Демуса (около 1260), Дж. Галасси (конец XIV–начало XV века) и С. Беттини (незадолго до 1453 года!). Следы реставрации золотого фона не могут служить решающим доводом в пользу более позднего возникновения фигур. Тип Марии по своей психологической выразительности близок к иконе Богоматери Владимирской и ангелам в Чефалу, тип Крестителя напоминает Симеона из Сретения в Нерези (мозаическое изображение Крестителя в Монреале относится уже к более позднему этапу развития). Наиболее вероятным временем исполнения мозаики является вторая четверть XII века.

58 *G. Di Marzo.* Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV, II. Palermo 1859, 47–60; *А. Щукарев.* Византийские мозаики двух сицилийских церквей XII века.–ЗРАО, IV 1889, 50–59; *Clausse*, II, 103–116; *J. Crow* und *G. Cavalcaselle.* A New History of Painting in Italy, ed. by E. Hutton, I. London 1908, 58–60; *Venturi*, II, 402–404; *Millet.* L'art byzantin, 199; *Dalton*, 410; *Wulff*, 574; *Diehl*, 550; *van Marle*, I, 245–246; *Toesca*, 943–945, 1027; *V. Lasareff.* The Mosaics of Cefalù.–ArtB, XVII 1935 2, 184–232 (рец. О. Демуса: KrB, VI 1937, 16–20); *G. Samonà.* Il Duomo di Cefalù. Roma 1939; *Id.* Il Duomo di Cefalù. Roma 1940; *S. Bottari.* I mosaici della Sicilia. Catania 1943, 26–32; *F. Di Pietro.* I mosaici siciliani dell'età normanna. Palermo 1946, 45–52; *H. Schwarz.* Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen, I.–RömJKunstg, 1942–1944 (1946), 1–112; *R. Salvini.* Mosaici medievali in Sicilia. Firenze 1949, 60–64, 111–112; *Demus.* The Mosaics of Norman Sicily, 3–24; *Ammann*, 91–92; *G. Di Stefano.* Il Duomo di Cefalù. Biografia di una cattedrale incompiuta. Palermo 1960; *W. Krönig.* Cefalù. Der sizilische Normannendom. Kassel 1963; *Ch. Delvoye.* L'art byzantin. Paris 1967, 253. После доводов, приведенных Х. Шварцом и О. Демусом, я отказался от датировки мозаик свода и верхних регистров пресбитерия XIII веком. К этому меня склоняет и предложенная мною более ранняя датировка фресок Старой Ладоги, близких по приемам линейной стилизации лиц к мозаикам верхних регистров пресбитерия. Для типов ангелов и апостолов ср. владимирские фрески (особенно большое сходство выдают апостолы Петр, Филипп, Павел, Матфей и Марк).

59 Здесь следует упомянуть и пол церкви Пантократора в Константинополе, заложенной Иоанном II Комнином в 1136 году. Этот пол, исполненный в сложной технике (opus sectile, opus alexandrinum, opus tesselatum, intarsia), украшен геометрическим орнаментом с орлами, львами, грифонами и кентаврами. См.: *Ph. Schweinfurth.* Ein Mosaik aus der Kom-

nenenzeit in Istanbul.–BTTK, 17 1953, 489–500; *Id.* Der Mosaikfussboden der Komnenischen Pantokratorkirche in Istanbul.–JbdI, LXIX 1954, 253–260; *P. Underwood.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul, 1954.–DOP, 9–10 1956, 299–300, fig. 114–116.

60 *П. Милюков.* Христианские древности юго-западной Македонии. С.-Петербург 1899, 137–139; *Кондаков.* Македония, 174–175; *Dalton*, 296; *Diehl*, 825; *N. Okunev.* La découverte des anciennes fresques du monastère de Nérèz.–Slavia, VI 2–3 1927, 603–609; *Его же.* Алтарная преграда XII века в Нерезе.–SK, III 1929, 5–23; *Dj. Bošković.* La restauration récente de l'iconostase à l'église de Nerezi.–Ibid., VI 1933, 157–159; *Muratoff.* La peinture byzantine, 121–123; *Ф. Меснел.* Најстарији слој фресака у Нерезима. Стилска студија.–ГСНД, VII–VIII (1929–1930) 1930, 119–133; *Ђ. Бошковић.* Извештај и кратке белешке са путовања.–Старинар, VI 1931, 182–183; *N. Okouneff.* Les peintures de l'église de Nérézi et leur date.–IIIe Congrès international d'études byzantines. Compte-rendu. Athènes 1932, 247–248; Рашка, II. Београд 1935, табл. I–IV; *Г. А. Острогорский.* Возвышение рода Ангелов.–Юбилейный сборник Русского археологического общества в королевстве Югославии. Белград 1936, 116–119; *M. Fauchon.* Les peintures du monastère St. Panteleïmon de Nerez.–L'art sacré, 1938, 213–217; *Мавродинов.* Старобългарската живопис, 68–78; *Grabar.* La peinture byzantine, 141–145; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales. Paris 1955, pl. IX–XI; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. VIII, pl. 15–21, 88; *М. Рајковић.* Из ликовне проблематике нереског живописа.–ЗРВИ, III 1955, 195–205; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955, 15–20; *G. Gsodam.* Die Fresken von Nerezi. Ein Beitrag zum Problem ihrer Datierung.–Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz 1956, 86–89; *O. Bihalji-Merin.* Fresken und Ikonen. Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien. München o. J., Taf. 16–26; *Ammann*, 101–102; *Лазарев.* Живопись XI–XII веков в Македонии, 18/122–23/127; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XIe et XIIe siècle.–Corsi Rav, 1962, 434–437; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 17–18, Abb. 29–45; *П. Миљковић-Пепек.* Нерези. Београд 1966. Типы бородатых святых крайне близки к cod. Vat. gr. 1162 (л. 5). Для Иосифа ср. Евангелие в Ивере 1 (л. 264), для Симеона–архангелов и Мельхиседека в Чефалу. А. Ксингопулос, основываясь на аналогиях чисто иконографического порядка, связывает фрески Нерези с Салониками, против чего говорит столичный характер их стиля. Датировка, которую предложила Г. Гсодам (1210–1230), носит фантастический характер.

61 *Толстой, Кондаков.* Русские древности в памятниках искусства, VI, 62–65; *И. Грабарь.* Фрески Дмитровского собора во Владимире.–Русское искусство, 1923 2–3, 41–47; *Id.* Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Wladimir. Berlin 1926 (рец. М. Алпатова: Slavia, 1928, 320–321); *А. Анисимов.* Домонгольский период древнерусской живописи,–ВРест, II 1928, 111–112, 119; *Muratoff.* La peinture byzantine, 124; *М. И. Артамонов.* Один из стилей монументальной живописи XII–XIII в.–ГАИМК. Бюро по делам аспирантов. Сборник, I. Ленинград 1929, 56–57; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 67–77; *Réau.* Les fresques de la cathédrale Saint Dmitrij à Vladimir.–L'art byzantin chez les slaves, II. Paris 1932, 68–76; *Ainalov.* Geschichte der russischen Kunst, 83–84; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 253–254; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 78; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 43–45; *V. Lasareff.* La méthode de la collaboration des maîtres byzantines et russes.–ClMed, XVII 1956, 82–89; *Id.* Costantinopoli e le scuole nazionali alla luce di nuove scoperte.–ArtVen, XIII–XIV 1959–1960, 18–20; *Н. П. Сычев.* К истории росписи Дмитриевского собора во Владимире.–Памятники культуры, 1. Москва 1959, 143–177; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics. London 1966, 81–87, 244–245. Предложенное И. Э. Грабарем распределение между греческими и русскими мастерами неубедительно. В частности, невозможно приписывать апостолов двум различным художникам. Помимо Чефалу владимирские фрески находят себе ряд близких аналогий в мозаиках Михайловской церкви в Киеве (Павел и Матфей) и Гроттаферраты (Сошествие св. Духа). Для Филиппа ср. мозаическую икону св. Димитрия в Ксенофе.

62 *P. Schazmann.* Die Grabung an der Odalar Camii in Konstantinopel.–ArchAnz, 50 1935, 517–518; *Id.* Les fresques byzantines récemment découvertes par l'auteur dans des fouilles à Odalar Çamii, Istanbul.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 372–386.

63 *F. Dirimtekin.* Etyemez «de bulunan bir Ste. Vierge Fresco» un.– TürkArkDerg, 8 1958 (1959) II, 58sg.; *Id.* Découverte d'une fresque de la Vierge à Istanbul.–CahArch, X 1959, 307–310; *L. J. Majewski.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul, 1957–1959. The Conservation of a Byzantine Fresco Discovered at Etyemez, Istanbul.–DOP, 14 1960, 219–222; *J. Lafontaine.* Fouilles et découvertes byzantines à Istanbul de 1952 à 1960.–Byzantion, XXIX–XXX 1959–1960, 348–349; *F. Dirimtekin.* Les fouilles faîtes en 1946–1947 et en 1958–1960 entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène à Istanbul.–CahArch, XIII 1962, 176–178; *R. Janin.* Constantinople byzantine. Découvertes et notes de topographie.–REB, XXI 1963, 267.

64 *E. Müntz.* Les mosaïques byzantines portatives.–BullMon, 52 1886, 223 et suiv.; *Dalton*, 430–434; *Diehl*, 563–566; *D. Talbot Rice.* New Light on Byzantine Portative Mosaics.–Apollo, XVIII 1933 October, 265–267; *S. Bettini.* Appunti per lo studio dei mosaici portativi bizantini.–FelRav, 46 1938, 7–39; *O. Demus.* Byzantinische Mosaikminiaturen. Zur Charakteristik einer späten Kunstgattung.–Phaidros, 3 1947, 190–194; *Felicetti-Liebenfels*, 63–66.

65 *'Α. Μαρβᾶ-Χατζηνικολάου.* Ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Πάτμου.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 127–134; L'art byzantin, art européen, n° 162.

66 *Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания, I, табл. III, № 4; *А. С. Уваров.* Сборник мелких трудов, I. Москва 1910, 46; *Петров.* Альбом музея Киевской духовной академии, I, 10–11, рис. 10; *Wulff, Alpatoff*, 60, 261. Эта икона пропала во время последней войны.

67 L'art byzantin, art européen, n° 161.

68 Верхняя часть фигуры и голова утрачены. Георгий представлен фронтально в рост, левая рука опирается о щит, правая о копье.

69 *P. Durand.* Le trésor de Saint-Marc à Venise.–AnnArch, XXI 1861, 102–103; *E. Molinier.* Le trésor de Saint-Marc à Venise.–GBA, XXXVII 1888, 391; *A. Pasini.* Il tesoro di San Marco in Venezia. Venezia 1887, 71; *P. Orsi.* Le chiese basiliane della Calabria. Firenze 1929, 327, fig. 18.

70 *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 199–200, рис. 92; *Γ. Σωτηρίου.* Ἡ εἰκὼν τῆς Παμμακαρίστου.–ΠρακτΑΑ, 8 1933, 359–368; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 83, tav. 155.

71 *Γ. Σωτηρίου.* Ψηφιδωταὶ εἰκόνες τῆς Κωνσταντινουπόλεως.–ΠρακτΑΑ, 11 1936, 70–76; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Εἰκόνες προφητῶν.–ΕΕΒΣ, 23 1954, 45–56; *M. Chatzidakis.* L'icône byzantine.–Saggi e memorie di storia dell'arte, 2. Venezia 1959, 21–22, fig. 7, 8.

72 *Ch. Bayet.* L'art byzantin, Paris 1883, 153, fig. 45; *Wulff, Alpatoff*, 102–105, 268–269; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 430–431; *Felicetti-Liebenfels*, 65, Taf. 79; *E. Coche de la Ferté.* L'Antiquité chrétienne au Musée du Louvre. Paris 1958, 70–73, 117–118; *H. Skrobucha.* Meisterwerke der Ikonenmalerei. Recklinghausen 1961, 65–66, Taf. IV; L'art byzantin, art européen, n° 163. Датировка О. Вульфа XIII веком неубедительна. Нельзя согласиться и с его утверждением, будто в иконе дают о себе знать западные влияния. Стиль указывает на поздний XI–ранний XII век. Ср. Преображение в Дафни. В Дафни же мы находим ближайшие аналогии для типа бородатого Илии (Иезекииль, Вход в Иерусалим, Введение во храм). Для типа Моисея ср. мозаику Михайловской церкви в Киеве (Симон), для типа Петра–мозаику Неа Мони (Воскрешение Лазаря). Все аналогии препятствуют отодвигать мозаику в конец XII века, как это делают О. Демус и Э. Кош де ла Ферте.

73 *Н. П. Кондаков.* Византийские церкви и памятники Константинополя.–Труды VI АС в Одессе в 1884 г., III. Одесса 1887, 81 и сл.; *Его же.* Иконография... Иисуса Христа. С.-Петербург 1905 (Лицевой иконописный подлинник, I), 17, табл. 66; *O. Wulff.* Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen der kgl. Museen zu Berlin, III 2. Berlin 1911, 95–96; *Wulff, Alpatoff*, 53–56, 260; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 393; *Felicetti-Liebenfels*, 63, Taf. 70; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 96, tav. 168. Греческая надпись восходит, по всей вероятности, к столичному прототипу, находившемуся в построенной Алексеем I Комнином церкви Спасителя (Χριστὸς Φιλάνθρωπος). Стиль исполнения указывает на первую половину XII века (ср. мозаики Чефалу).

74 *Кондаков.* Афон, 117–119; *Brockhaus*, 97; *Wulff*, 513, Taf. XXVII–3; *Bettini.* Pittura bizantina, II², 31; *Demus.* Mosaics in Norman Sicily, 390–391; *M. Chatzidakis.* L'icône byzantine.–Saggi e memorie di storia dell'arte, 2. Venezia 1959, 18, fig. 6. Датировка О. Демуса первой четвертью XII века представляется мне слишком ранней. Обе мозаики современны фрескам Димитриевского собора во Владимире.

75 *А. С. Уваров.* Сборник мелких трудов, I. Москва 1910, 42–43; *Peirce, Tyler.* Byzantine Art, 55–56, pl. 97; *Muratoff.* La peinture byzantine, 92, pl. LXXXIV; *Н. П. Кондаков.* Русская икона, III. Текст, 1. Прага 1931, 103; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 393; *Felicetti-Liebenfels*, 63–64, Taf. 71; *L. Marcucci.* Gallerie Nazionale di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII, scuole bizantine e russe del secolo XII al secolo XVIII. Roma 1958, n° 25; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 96, tav. 169; *Beckwith.* Art of Constantinople, 123. Датировка П. П. Муратова X веком произвольна. Манера живописи ясно указывает на середину XII века, причем есть основания думать, что икона исполнена осевшим в Италии греческим мастером.

76 *J. Strzygowski.* Die Kathedrale von Herakleia.–JhÖAIWien, I 1898, Beiblatt, 24; *Кондаков.* Афон, 119–120, табл. XV; *Его же.* Иконография Богоматери, II, 196–198; *Wulff, Alpatoff*, 100–102, 268; *Dölger.* Athos, 140–141; *S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.–JÖBG, V 1956, 63–64; *Id.* Icones de Serbie et de Macédoine, pl. 2; Frühe Ikonen, Taf. 166; *В. J. Ђурић.* Мозаичка икона Богородице Одигитрије из манастира Хиландара.–Зограф, 1. Београд 1966, 16–20. После расчистки иконы выяснилась возможность датировать ее более ранним временем: около 1198. Икона, вероятно, исполнена на Афоне.

77 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 39–41, II, 52–55. Г. и М. Сотириу датируют диптих концом Македонской эпохи, мне он представляется более поздним (вторая половина XI века). Вообще я склонен большинство датировок Г. и М. Сотириу несколько отодвигать вперед.

78 *Sotiriou.* Op. cit., I, fig. 42, II, 58–59.

79 Ibid., I, fig. 43–45, II, 59–62; Frühe Ikonen, Taf. 22, 23.

80 *Sotiriou.* Op. cit., I, fig. 46, II, 62–63; *K. Weitzmann.* Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on

Mount Sinai. – ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 1–14; Frühe Ikonen, Taf. 17. Как убедительно показал К. Вейцман, эти сцены из жития Николая Чудотворца представляют фрагмент утраченного триптиха, другая часть которого была обнаружена в монастыре Сорока мучеников на Синае (Arba'in).

81 *Sotiriou*. Op. cit., I, fig. 49, II, 67–68; *M. Chatzidakis*. L'icône byzantine, 26, fig. 16.

82 *А. Анисимов*. Раскрытие памятников древнерусской живописи. – Известия Общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете, XXX 3 1920, 274–275; *M. Alpatoff, V. Lasareff*. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche. – JbPrKs, XLVI 1925 II, 140–155; *Wulff, Alpatoff*, 62–66, 262; *N. P. Kondakov*. The Russian Icon. Oxford 1927, 39; *А. Анисимов*. Владимирская икона Божией Матери. Прага 1928 (одновременно издан английский перевод); *Его же*. История Владимирской иконы в свете реставрации. – Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАНИОН, II 1928, 93–107; *Его же*. Домонгольский период древнерусской живописи. – ВРест, II 1928, 110–111; *Muratoff*. La peinture byzantine, 127; *F. Halle*. Die Bauplastik von Wladimir Ssusdal. Berlin 1929, 23, Taf. IV; *Schweinfurth*. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 117–121; Masterpieces of Russian Painting. London 1930, 109–110, pl. IV; *A. Anisimov*. Les anciennes icônes et leur contribution à l'histoire de la peinture russe. – MonPiot, XXX 1929, 154–156; *I. Grabar*. Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa. – Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 29–42; *Th. Whittemore*. The Place of Four Icons in the History of Russian Art. – L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1932, 214; *J. J. Morper*. Russlands berühmteste Ikone: die Ikone der Gottesmutter von Wladimir. – Kunst- und Antiquitäten Rundschau, 41 1933, 131–133; *Id*. Russia's Best Known Icon: Our Lady of Vladimir. – Apollo, XXI 1935 March, 151–153; *K. Onasch*. Die Ikone der Gottesmutter von Vladimir in der Staatlichen Tretjakov Galerie zu Moskau. – OstkirchSt, 5 1956, 56–64; *Ammann*, 124–125; *Talbot Rice*. Arte di Bisanzio, 97, tav. 171; *В. И. Антонова*. К вопросу о первоначальной композиции иконы Владимирской Богоматери. – ВВ, XVIII 1961, 198–205; *K. Berckenhagen*. Die Ikone der Gottesmutter von Wladimir und ihre byzantinischen Parallelen. – Kyrios, 3 1963, 146–151; *Банк*. Византийское искусство в СССР, ил. 223, 224. Для типа Марии ср. Paris. Coislin 79 (л. 2 об., архангел Михаил), мозаики Палатинской капеллы (женщины в сцене Воскрешения Тавифы), мозаики Чефалу (архангел в апсиде), мозаики Марторана (Мария). Пропорции лица младенца повторяются в мозаиках Дафни (дети в сцене Вход в Иерусалим). Попытку К. Онаша рассматривать икону Владимирской Богоматери (константинопольский оригинал которой будто бы погиб во время пожара 1185 года) как произведение первой половины XIII века следует со всей решительностью отвергнуть. На Руси таких икон в это время не писали.

83 *Муратов*. История древнерусской живописи, 145; *Н. Сычев*. Древлехранилище Русского музея... – СГ, 1916 январь–февраль, 7–8; *M. Alpatoff, V. Lasareff*. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche. – JbPrKs, XLVI 1925 II, 147; *Wulff, Alpatoff*, 66–69, 262–263; *Н. П. Кондаков*. Русская икона, III. Текст, 1, 99–100; *Felicetti-Liebenfels*, 45, Taf. 38A; *Банк*. Византийское искусство в СССР, ил. 225, 226. Пропорции лица, равно как и палеографические признаки надписи, указывают на вторую половину XII века. Ср. апостола Симона из Димитриевского собора во Владимире.

84 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 54–56, II, 73–75.

85 Ibid., I, fig. 57–61, II, 75–77.

86 Ibid., I, fig. 68, II, 82–83.

87 Ibid., I, fig. 47, II, 64. Г. и М. Сотириу относят эту икону к XI веку, против чего говорят типы лиц святых.

88 Ibid., I, fig. 62, 63, II, 77–78.

89 Ibid., I, fig. 69, II, 83–84.

90 Ibid., I, fig. 65, II, 79–81.

91 Ibid., I, fig. 64, II, 78–79; Frühe Ikonen, Taf. 20.

92 *Н. Сычев*. Древлехранилище Русского музея... – СГ, 1916 январь–февраль, 8; *Wulff, Alpatoff*, 72–74, 263–264; *Н. П. Кондаков*. Русская икона, III. Текст, 1, 96–98; *Банк*. Византийское искусство в СССР, ил. 233. Для композиционного построения ср. мозаику Преображение в Палатинской капелле. Этому же мастеру принадлежит икона Воскрешение Лазаря из частного собрания в Афинах [L'art byzantin, art européen, n° 180; *Μ. Χατζηδάκης*. Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος. – ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 398, εἰκ. 87; *M. Chadzidakis, A. Grabar*. La peinture byzantine et du haut Moyen Age, 29, fig. 50; Frühe Ikonen, Taf. 37]. Вероятно, обе иконы входили в состав эпистилия темплона.

93 *Н. Сычев*. Древлехранилище Русского музея... – СГ, 1916 январь–февраль, 8; *Н. П. Кондаков*. Русская икона, III. Текст, 1, 101. Силуэты фигур почти буквально повторяются в росписях Нередицы (св. воины).

94 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 74, 75, II, 88–90.

95 Ibid., I, fig. 86, II, 98–99.

96 *Петров*. Альбом музея Киевской духовной академии, I, 10, рис. 9; *Wulff, Alpatoff*, 52, 260. Происходит с Афона, где и была, вероятно, исполнена. От иконы сохранился только фрагмент. Есть основание думать, что справа от преподобного Даниила была изображена стоящая Богоматерь.

97 *Петров*. Альбом музея Киевской духовной академии, I, 12, рис. 18; *Wulff, Alpatoff*, 70–72, 263. Икона, вероятно, исполнена на Синае, откуда она происходит. Фон был серебряным. Развитые «комниновские» типы указывают на вторую половину XII века. Ср. тип Богоматери с Деисусом в Бачково.

98 *Петров*. Альбом музея Киевской духовной академии, I, 12–13, рис. 19. С Синая. Тип лица находит ближайшую аналогию в Нерези.

99 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 126–130, II, 117–119.

100 Ibid., I, fig. 131–135, II, 119–120.

101 Ibid., I, fig. 136–143, II, 121–123. Фрагмент этого тетраптиха хранился в Музее Лавры в Киеве. См.: *Лихачев*. Материалы для истории русского иконописания, I, табл. XII, № 21; *Johann Georg, Herzog zu Sachsen*. Das Katharinenkloster am Sinai. Leipzig–Berlin 1912, 13–14, Abb. 18.

102 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 144, 145, II, 123–125.

103 См.: *J. Konstantinowicz*. Ikonostasis. Studien und Forschungen, I. Lwów 1939; *V. Lasareff*. La scuola di Vladimir-Suzdal': due nuovi esemplari della pittura di cavaletto russa del XII al XIII secolo (per la storia dell'iconostasi). – ArtVen, X 1956, 9–18 (с указанием более старой литературы); *W. Felicetti-Liebenfels*. Entstehung und Bildprogramm des byzantinischen Templons im Mittelalter. – Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz 1956, 49–58; *П. Миљковић-Пепек*. Олтарна преграда манастира Богородице Милостиве у селу Вуљуси. – ЗРВИ, 6 1960, 137–144; *A. Grabar*. Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie. – Ibid., 7 1961, 13–22; *В. Н. Лазарев*. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон. – ВВ, XXVII 1967, 162–196; *Μ. Χατζηδάκης*. Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος. – ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 377–403.

104 *V. Lasareff*. La scuola di Vladimir-Suzdal': due nuovi esemplari della pittura di cavaletto russa dal XII al XIII secolo (per la storia dell'iconostasi). – ArtVen, X 1956, 9–18.

105 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 87–90, II, 102–104. Первоклассная константинопольская работа второй половины XI века.

106 Ibid., I, fig. 91–94, II, 104–105; Frühe Ikonen, Taf. 25–29. Константинопольская работа XII века.

107 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 95–98, II, 105–106; *K. Weitzmann*. Mount Sinai's Holy Treasures. – NG, 1964 January, 118. Вероятно, константинопольская работа позднего XII века.

108 *Sotiriou*. Icones di Mont Sinaï, I, fig. 99–102, 125, II, 107–109; *K. Weitzmann*. Mount Sinai's Holy Treasures. – NG, 1964 January, 118. Константинопольская работа конца XII века.

109 *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 103–111, II, 109–110. По-видимому, произведение местного живописца, пользовавшегося хорошими столичными образцами XII века.

110 *Муратов*. История древнерусской живописи, 145; *Н. Сычев*. Древлехранилище Русского музея... – СГ, 1916 январь–февраль, 8; *Н. П. Кондаков*. Русская икона, III. Текст, 1, 100; *Банк*. Византийское искусство в СССР, ил. 227–230; *В. Н. Лазарев*. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон, 162, 166, рис. 1. Для типа Филиппа ср. мозаики Михайловской церкви в Киеве (Стефан), для типа Димитрия – cod. Mosq. gr. 9 (л. 72 об. – Прокопий) и Менологий в Дохиаре 5 (л. 216 – Меркурий). Завязанные узлами колонны часто встречаются в таблицах канонов столичных рукописей (Athen. 57, Vind. theol. gr. 154, Parm. Palat. 5 и др.).

111 *Н. Сычев*. Древлехранилище Русского музея... – СГ, 1916 январь–февраль, 8; *Wulff, Alpatoff*, 74–77, 264; *Н. П. Кондаков*. Русская икона, III. Текст, 1, 102; *Ἀ. Ξυγγόπουλος*. Ὁ ὑμνολογικὸς εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰς τὸν Ἅθην καθόδου τοῦ Ἰησοῦ. – ΕΕΒΣ, 1941, 114–115; *В. Н. Лазарев*. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон, 162, 166, рис. 2, 3; *Μ. Χατζηδάκης*. Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, 297–298, εἰκ. 88–91; *Банк*. Византийское искусство в СССР, ил. 231, 232. Схематическая трактовка лиц Адама и Евы выдает большое сходство с фресками Нередицы и Аквилеи. Как доказал М. Хадзидакис, к этому же эпистилию принадлежали два фрагмента из Лавры на Афоне (Крещение и Успение).

112 Упомяну здесь еще следующие иконы XII века: Афины, Византийский музей: Богоматерь Оранта (*G. Sotiriou*. A Guide to the Byzantine Museum of Athens. Athens 1960, 15, pl. XI); собрание Д. Ловердос: Иоанн Богослов [*A. Xyngopoulos*. Une icone du temps des Comnènes. – AIPHOS, 10 1950 (= Mélanges H. Grégoire 659–665)]; Афон, Лавра: св. Пантелеимон (*M. Chatzidakis*. L'icône byzantine. – Saggi e memorie di storia dell'arte, 2. Venezia 1959, 25, fig. 11, 12; Frühe Ikonen, Taf. 42); Протат: Апостол Петр (Frühe Ikonen, Taf. 41); Киев, Лаврский музей: дверцы сакристии с фигурами апостолов Петра и Павла и св. Георгия, Николая Мирликийского, Григория Назианзина и Иоанна Златоуста (из Иерусалима, см.: *Петров*. Альбом музея Киевской духовной академии, I, 11, рис. 14; кроме фигур Георгия и Николая, все изображения были грубо переписаны; створки пропали во время второй мировой войны), Богоматерь Заступница (*Петров*. Альбом музея Киевской духовной академии, I, 12, рис. 16; *Wulff, Alpatoff*, 138–140, 275; записанный оригинал XII века, а отнюдь не работа итало-критской школы, как это утверждали О. Вульф и М. Алпатов; пропала во время второй мировой войны); Кипр, Кутсовенди, монастырь Иоанна Златоуста: Архангел (*C. Mango* and *E. J. W. Hawkins*. Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962–1963. – DOP, 18 1964, 334, fig. 40); Лефконико, церковь архангела Михаила: фрагмент иконы с фигурами святых (*D. Talbot Rice*. The Icons of Cyprus. London 1937, 198, pl. XI–10); Ленинград, Эрмитаж: Стефан архидиакон (*Лихачев*. Материалы для истории русского иконописания, I, табл. XVIII,

№ 35), Стефан архидиакон (там же, табл. X, № 16; *Н. Сычев.* Древлехранилище Русского музея...-СГ, 1916 январь-февраль, 7; Monumenta Sinaitica, 38; *Муратов.* История древнерусской живописи, 145; *Н. П. Кондаков.* Русская икона, III. Текст, 1, 98-99; *Felicetti-Liebenfels*, 43-44, Taf. 37 D; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 221. Эта икона, которую Н. П. Кондаков датировал X веком, в действительности является ремесленной работой XI-XII веков); Мегаспелаион: Богоматерь с ангелами (*Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου ἐν τῇ μονῇ τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου.-ΑρχΕφ, 1933, 101-119; *M. Chatzidakis.* L'icône byzantine.-Saggi e memorie di storia dell'arte, 2. Venezia 1959, 26, fig. 15); Охрид, церковь Богоматери Перивлепты: Сорок севастийских мучеников (*Djurić.* Icônes de Yougoslavie, n° 1, pl. I), Благовещение (*Кондаков.* Македония, 262-270, табл. XI, XII; *Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 15-17, n° 20, 21, с указанием более старой литературы; *T. Velmans.* Les icônes de la Macédoine et leur art.-IHA, 1966 4, 147-148, fig. 10), Причащение апостолов (*P. Miljković-Pepek.* Une icone de la Communion des Apôtres.-Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδου, III. Ἀθῆναι 1966, 395-409); Синай, монастырь св. Екатерины: Благовещение (*K. Weitzmann.* Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts.-Festschrift für H. von Einem. Berlin 1965, 299-312; Frühe Ikonen, Taf. 30), Деисус со св. Николаем (*Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 48, II, 65), Св. Екатерина и Марина (ibid., I, fig. 50, II, 68), фрагмент диптиха с полуфигурами святых в медальонах (ibid., I, fig. 51, 52, II, 69), Святитель (ibid., I, fig. 53, II, 70; датировка этой иконы затруднена из-за ее крайне архаического характера), Омовение ног, Тайная вечеря, Моление о чаше, Целование Иуды (ibid., I, fig. 66, 67, II, 81-82; Г. и М. Сотириу приписывают эту икону константинопольской школе, что представляется мне сомнительным), тетраптих с двенадцатью евангельскими сценами (ibid., I, fig. 76-79, II, 90-92, поздний XII век), Пантократор (ibid., I, fig. 80, II, 92-93), Благовещение (ibid., I, fig. 82, II, 94-95), Деисус (ibid., I, fig. 83, II, 95-96), Косьма и Дамиан (ibid., I, fig. 84, II, 96-97), Св. Феодота, Косьма, Дамиан и Пантелеимон (ibid., I, fig. 85, II, 97-98), пять изображений Богоматери и тридцать шесть сцен из жизни Христа (ibid., I, fig. 146-149, II, 125-128; двуязычные, греческие и грузинские, надписи, работа художника-монаха Иоанна; очень интересны пять различных иконографических типов Богоматери; около изображения Елеусы надпись ἡ Βλαχερνίτισσα, из чего явствует, что икона этого типа находилась во Влахернском храме), Страшный суд (ibid., I, fig. 150, II, 128-130; двуязычные, греческие и грузинские, надписи, работа художника-монаха Иоанна), Страшный суд (ibid., I, fig. 151, II, 130-131; фрагмент тетраптиха, другие части которого с изображениями двунадесятых праздников находятся в виме церкви за иконостасом, см.: *K. Weitzmann.* Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century. Oxford 1966, 16, pl. 39), Св. Георгий и грузинский царь Георгий III (1156-1184, см.: *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 152, II, 131-132), Моисей перед Неопалимой купиной (ibid., I, fig. 160, II, 140-141), Моисей, получающий законы, и портрет ктитора (ibid., I, fig. 161, II, 141-142, поздний XII век), Св. Николай [*K. Weitzmann.* Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai.-ΔΧΑΕ, IV 4 (1964-1965) 1966, 12, fig. 8], Св. Николай (ibid., 12, fig. 9; Frühe Ikonen, Taf. 16), Лествица (*K. Weitzmann.* Mount Sinai's Holy Treasures.-NG, 1964 January, 115; Frühe Ikonen, Taf. 19), Апостол Филипп (Frühe Ikonen, Taf. 14, 15, XI век), Св. Евфимий (ibid., Taf. 24), Богоматерь Агиосоритисса (ibid., Taf. 31); Триест, собор св. Юста: Св. Юст, живопись на шелке (*Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 90, tav. XVI, 146; L'art byzantin, art européen, n° 251).

113 *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Αἱ ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τῶν Χαλκέων Θεσσαλονίκης.-Μακεδονικά, 4 (1955-1960) 1960, 1-19.

114 *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων. Ἀθῆναι 1957, 37-75, πίν. 4-5, 7-11; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 27. О. Демус без достаточных оснований относит фрески базилики в Сервии к первой трети XIII века.

115 *М. Јовановић.* О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова.-Зборник на Штипскиот народен музеј, I. Штип 1959, 125-130; *Лазарев.* Живопись XI-XII веков в Македонии, 23/127-24/128; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI[e] et XII[e] siècle.-CorsiRav, 1962, 422-425. Часть фресок снята со стен и передана в Народный музей в Штипе.

116 *М. Јовановић.* О Водочи и Вељуси после конзерваторских радова, 130-135; *Лазарев.* Живопись XI-XII веков в Македонии, 28/132; *V. J. Djurić.* Fresques du monastère de Veljusa.-Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 113-121; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI[e] et XII[e] siècle, 428-430. Фрески Велюсы выдают немало точек соприкосновения с фресками XI века, что склоняет меня отказаться от их датировки второй половиной XII века, которой я раньше придерживался.

117 *Ἀ. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας. Ἀθῆναι 1939, 25-60; *Πελεκανίδης.* Καστοριά, I, πίν. 1-42; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955, 11, 17; *M. Рајковић.* Трагом једног византијског сликара.-ЗРВИ, III 1955, 209-211; *Ammann*, 103-104; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 25; *Лазарев.* Живопись XI-XII веков в Македонии, 25/129-28/132. М. Райкович первой подвергла справедливой критике раннюю датировку С. Пелеканидиса. Она относит фрески церкви Косьмы и Дамиана к зрелому XII веку, в чем с нею солидарен О. Демус. Датировка А. Ксингопулоса (начало XII века) также не выдерживает критики как слишком ранняя. Датированные 1192 годом фрески церкви Панагии τοῦ Ἀράκου в Лагудера на Кипре помогают уточнить время исполнения росписи церкви Косьмы и Дамиана, представляющей тот же этап в развитии провинциальной живописи позднего XII века. Н. Мавродинов (Старобългарското изкуство. София 1959, 282-283) и С. Пелеканидис (Καστοριά, πίν. 38α, 41) относят изображения св. Василия, Николая, Константина и Елены к X веку. Ср.: *S. Pelekanidis.* I più antichi affreschi di Kastoria.-Corsi Rav, 1964, 351-366.

118 *Р. Љубинковић.* Стара црква села Курбинова.-Старинар, XV (1940) 1942, 101-123; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. IX, pl. 84, 85-1; *M. Рајковић.* Трагом једног византијског сликара.-ЗРВИ, III 1955, 207-212; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 25; *А. Николовски, З. Блажиќ.* Конзерваторски и истраживачки работи на средновековниот споменик св. Ѓорги во село Курбиново.-Разгледи. Скопје 1958, 468-477; *O. Bihalji-Merin.* Fresken und Ikonen. Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien. München o. J., Taf. 13-15; *Лазарев.* Живопись XI-XII веков в Македонии, 27/131; *А. Николовски.* Фреске у Курбинову. Беог̄рад 1961; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI[e] et XII[e] siècle, 438-440; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 18-19, Abb. 46, 47. М. Райкович правильно заострила внимание на стилистической близости фресок Курбиново и росписи церкви св. Врачей в Кастории.

119 *Ἀ. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, 139-146; *Πελεκανίδης.* Καστοριά, I, πίν. 43-62; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne, 11; *M. Рајковић.* Трагом једног византијског сликара.-ЗРВИ, III 1955, 209; *Ammann*, 103-104; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 25; *Лазарев.* Живопись XI-XII веков в Македонии, 24/128-25/129. Фрески церкви св. Николая С. Пелеканидис датирует XI веком, А. Ксингопулос-началом XII, М. Райкович и О. Демус-последней третью XII века.

120 *Ἀ. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, 112-124; *Πελεκανίδης.* Καστοριά, I, πίν. 87-101. В церкви св. Стефана имеется группа весьма архаических по стилю фресок (πίν. 87, 88, 97 α, 100), которую С. Пелеканидис относит к IX веку. О находящихся в этой же церкви фресках XIII века пойдет речь в главе VIII. В Кастории, в церкви Панагии Мавриотиссы, сохранилась еще одна фреска XII века-Крещение (πίν. 84). Фреска эта хорошего, строгого письма.

121 *A. Orlandos.* Fresques byzantines du monastère de Patmos.-CahArch, XII 1962, 285-302; *Id.* Ἡ ἐν Πάτμῳ μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου.-Byzantine Art-an European Art. Lectures. Athens 1966, 63-87, fig. 39-71.

122 *J. Durand.* L'iconographie russe.-AnnArch, XXVII 1870, 225 (notes de E. Didron); *Ch. Bayet* et *L. M. O. Duchesne.* Mémoire sur une mission au Mont Athos. Paris 1876, 310-316; *Clausse*, II, 453; *G. Millet.* Quelques représentations byzantines de la salutation angélique.-BCH, XVIII 1894, 454-456; *Кондаков.* Афон, 100-104; *Millet.* L'art byzantin, 197; *Dalton*, 415-416; *Brockhaus*, 96; *Diehl*, 524; *Millet.* Athos, pl. 1-4; *Bettini.* Pittura bizantina, II[2], 32-33; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 74; *Dölger.* Athos, 120, 122, 124-125. Ср. типы Богоматери и Крестителя с медальонами в нарфике Хосиос Лукас (ангелы и Креститель) и с Деисусом в Нередице. Для типа Богоматери ср. голову Марии из иконы Устюжское Благовещение XII века в Третьяковской галерее. Ангела Благовещения ср. с мозаикой Софии Киевской. Наиболее вероятной датой исполнения мозаик является поздний XI-ранний XII век.

123 О фресках в Рабдуху см.: *Millet.* Athos, pl. 97. О фреске из библиотеки Ватопеда: ibid., pl. 98; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства. Београд 1955, 6-7; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne, 21. Ср. обнимающихся Петра и Павла в афинской Псалтири 7 (л. 3). Линейная разделка лиц находит себе ближайшие аналогии в росписях Георгиевской церкви в Старой Ладоге (особенно апостол Петр) и Нередицы (апостолы), а также в церкви св. Георгия близ Нового Пазара («Столпы св. Георгия»).

124 *Архим. Владимир.* Систематическое описание рукописей московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки, I. Рукописи греческие. Москва 1894, № 353.

125 Greek and Latin Illuminated Manuscripts in Danish Collections. Copenhagen 1925, 4-6, pl. III, IV.

126 *Brockhaus*, 174-176, 207-209; *G. Millet, S. Der Nersessian.* Le psautier arménien illustré.-REArm, IX 1929, 165, pl. X, XII; *Venturi*, II, fig. 310.

127 *Кондаков.* Афон, 299; *Brockhaus*, 192, 228-230; *Dölger.* Athos, 174-175; *K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos, 86-87.

128 *Д. В. Айналов.* Византийские памятники Афона.-ВВ, VI 1899, 63-72, 78-87; *Кондаков.* Афон, 294-295; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Athos, Rossicon; *Brockhaus*, 227-228; *Dölger.* Athos, 186-193; *K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos, 49-51, 81-83.

129 *Buberl*, 16-17, Taf. XX, XXI; *Delatte*, 37-46, 82-85, pl. XV-XVIII, XXXII; L'art byzantin, art européen, n° 284, 317. Обе рукописи происходят из Ивера, где в свое время они были засняты П. И. Севастьяновым.

130 *Gerstinger*, 34-35, 47 (с указанием более старой литературы), Taf. XVIII, XIX; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 169-170; *Buberl, Gerstinger*, 50-58, Taf. XXIII-XXVII; *H. Gerstinger.* Über Herkunft und Entwicklung

der anthropomorphen byzantinisch-slawischen Trinitätsdarstellungen des sogenannten Synthronoi- und Paternitas- (Otéchestwo) Typus. – Festschrift W. Sas-Zaloziecky zum 60. Geburtstag. Graz 1956, 79–85; L'art byzantin, art européen, n°297. Изображение Троицы дано в типе Отечества (Paternitas). На коленях Ветхого деньми (с соответствующей сопроводительной надписью) сидит не Еммануил, а взрослый Христос, который держит голубя с нимбом. Нимбы Ветхого деньми и Христа имеют перекрестья, чем подчеркивается равенство обеих ипостасей. Композиция строится по вертикали и отличается подчеркнуто центрическим характером. Эти же черты присущи фрескам XIII века в церкви Панагии Кубелидики в Кастории и в монастырской церкви Гроттаферраты. И здесь сидящий на коленях Ветхого деньми Христос представлен в виде великовозрастного мужа, а не отрока. Иконографический тип Отечества сложился в Византии не позже XI века и так же, как и в Европе, в частности во Франции, он был вызван еретическими движениями, отрицавшими единосущие и равенство ипостасей Троицы. Тесное стилистическое сходство рукописи с Евангелием в Историческом музее в Москве (греч. 47), привезенным с Афона, делает весьма вероятным афонское происхождение манускрипта. В пользу этого говорят и некоторые черты стиля, выдающие ряд точек соприкосновения с чисто славянскими памятниками. По-видимому, рукопись, связанная без достаточных оснований Х. Герстингером и П. Буберлем с Гроттаферратой, была исполнена работавшим на Афоне славянским мастером для греческого монастыря в Италии, где она находилась уже в начале XIII века.

131 *Архим. Владимир.* Систематическое описание рукописей московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки, I. Рукописи греческие, № 91. Из Лавры.

132 *Bordier*, 205–214; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 176; *Omont*, 54–56, pl. CXVI–CXVIII; *R. Devreesse.* Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits grecs, II. Le fonds Coislin. Paris 1945, 219–220; *K. Weitzmann.* Greek Mythology in Byzantine Art. Princeton 1951, 11, 39, 156, fig. 40, 41, 46, 51, 57, 64, 69, 72, 80, 84, 88; Byzance et la France médiévale, n°44. Происходит с Афона.

133 *Д. В. Айналов.* Византийские памятники Афона. – ВВ, VI 1899, 87–95; *Кондаков.* Афон, 295–298; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 178; *Brockhaus*, 194, 230; *Dölger.* Athos, 186–187; *K. Weitzmann.* Illustrations in Roll and Codex. Princeton 1947, 146ff., 199, fig. 135, 136; *Id.* Greek Mythology in Byzantine Art, 11, 23, 156, fig. 22, 38, 39, 45, 58, 66, 68, 81, 83, 87, 93, 94; *Id.* Aus den Bibliotheken des Athos. Hamburg 1963, 113–115. Рукопись содержит комментарий псевдо-Нонна.

134 *Bordier*, 214–218; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Paris; *Omont*, 48, pl. XCVII–C; Byzance et la France médiévale, n°41. Характер инициалов и орнаментики и стиль миниатюр указывают на афонское происхождение рукописи. Ср. Paris. Coislin 239.

135 *Jerphanion*, I, 393–473, pl. 96–132. К XII веку принадлежат также росписи Джанавар килисе (ibid., II, 361–368, pl. 206–208) и Эски Гюмюш (*M. Gough.* An Outstanding Discovery of Byzantine Frescoes. The Rock-Cut Church of Eski Gümüş, Central Anatolia. – ILN, 1964 January 11, 50–53; *Id.* Annual Report. Eski Gümüş, 1963. – AnatSt, 14 1964, 8–9; *Id.* The Monastery of Eski Gümüş. A Preliminary Report. – Ibid., 147–161). В Сарыджа килисе сохраняются фрески второй половины XI века (Деисус и сцены из жизни Богородицы и Христа), см.: *J. Lafontain.* Sarica Kilise en Cappadoce. – CahArch, XII 1962, 263–284.

136 *O. Wulff.* Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen der kgl. Museen zu Berlin, III 2. Berlin 1911, 97–99, Nr. 1991–2001.

137 *М. Алпатов, Н. Брунов.* Краткий отчет о поездке на Восток. – ВВ, XXIV (1923–1926) 1926, 61–62; *M. Alpatoff.* Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt, 2. Forschungen im Gebiete der byzantinischen Plastik und Malerei. – RepKunstw, XLIX 1928, 72; *Millet, Talbot Rice.* Byzantine Painting at Trebizond, 127–133. Д. Талбот Райс датирует все фрески нижней западной капеллы XV – ранним XVI веком, но не исключена возможность, что часть этой росписи возникла уже в XII веке. Г. Милле относит два фресковых фрагмента в церкви св. Анны (Снятие со креста и Оплакивание) к XII веку, см.: *Millet, Talbot Rice.* Byzantine Painting at Trebizond, 31, pl. XIII, XIV.

138 *Wulff.* Latmos, 202–222, Abb. 123, 125, 126, Taf. II–VI; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Latmos; *Wulff*, 587; *Dalton.* East Christian Art, 251; *Diehl*, 578–579. Росписи пещеры св. Павла, относимые О. Вульфом еще к XI веку, возникли не ранее XII века, в пользу чего говорит их развитая иконография.

139 К группе провинциальных, ориентализирующих по стилю росписей следует присоединить фрески XII века в пещерном храме Райская гора и в монастыре Thàri на Родосе. Эти фрески обнаруживают ряд точек соприкосновения с каппадокийскими памятниками. См.: *C. Brandi.* La capella rupestre del Monte Paradiso. – MemIstSARod, 3 1938, 7–18; *P. Lojacono.* Pitture parietali bizantine rodiote. – Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 177, fig. 2. К памятникам провинциального круга принадлежат и росписи XII века на Кипре: в церкви св. Троицы в монастыре Иоанна Златоуста около Кутсовенди (около 1100; святители в апсиде, Распятие, Сошествие во ад, Успение, полуфигуры святых; столичная работа высокого качества, см.: *Γ. Σωτηρίου.* Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. Ἀθῆναι 1935, πίν. 63; *A. H. S. Megaw.* Cyprus Annual Report of the Director of the Antiquities, 1958. Nicosia 1959, fig. 17; *C. Mango* and *E. J. W. Hawkins.* Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962–1963. – DOP, 18 1964, 333–339, fig. 42–44; *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus. Stourbridge 1964, 151–153, fig. 73), в энклистре св. Неофита (1183–1196; в исполнении первоначальных фресок принимал участие Феодор Апсод; Сошествие во ад, Благовещение, Христос перед Пилатом, Распятие, Оплакивание, Деисус, Константин и Елена, фигуры святых, см.: *Γ. Σωτηρίου.* Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 65–73; *A. C. Indianos* and *G. H. Thomson.* Wallpainting at St. Neophytos Monastery. – ΚυπρΣπ, 3 1940, 155–222; *A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplication in the Painted Churches in Cyprus. – JÖBG, IX 1960, 99–101; *Id.* Some Problems concerning the «Enkleistra» of St. Neophytus and Its Wallpaintings. – ΚυπρΣπ, 26 1962, 131–135; *A. Megaw.* Twelfth Century Frescoes in Cyprus. – Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 258–261, fig. 12, 13; *A. Megaw* et *A. Stylianou.* Chypre. Mosaïques et fresques byzantines. Paris 1963, pl. XII, XIII; *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus, 123–136, fig. 57–64), в церкви Панагии Форбиотиссы в Асину (1105–1106; Константин и Елена, св. Арсений, Ефрем Сирин, Феодосий, Георгий, апостол Петр и другие святые, Причащение апостолов, святители, Рождество Марии, Введение во храм, Благовещение, Вход в Иерусалим, Воскрешение Лазаря, Омовение ног, Тайная вечеря, Вознесение, Сошествие св. Духа, Успение, Сорок севастийских мучеников, см.: *Γ. Σωτηρίου.* Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 78–80; *Harold Buxton, Bishop of Gibraltar, V. Seymer, W. H. Buckler* and *Mrs. W. H. Buckler.* The Church of Asinou, Cyprus, and Its Frescoes. – Archaeologia, 83. Oxford 1933, 327–350; *A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplication in the Painted Churches in Cyprus, 97–99; *A. Megaw.* Twelfth Century Frescoes in Cyprus, 261–262, fig. 3, 5; *A. Megaw* et *A. Stylianou.* Chypre. Mosaïques et fresques, pl. VIII–XI; *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus, 51–59, fig. 17–20; *M. Sacopoulo.* Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie. Bruxelles 1966), в церкви Панагии τοῦ Ἀράκου (Аракиотисса) в Лагудера [1192, хорошо сохранившийся ансамбль, весьма важный для уточнения времени исполнения недатированных росписей позднего XII века; Пантократор и медальоны с полуфигурами ангелов в куполе, пророки в барабане, Введение во храм, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Сошествие во ад, Вознесение, Успение, фигуры и полуфигуры святых на стенах и сводах, Богоматерь с архангелами в апсиде, одно из самых ранних изображений Богоматери типа Страстной и другие, см.: *W. H.* and *G. Buckler.* Dated Wall Paintings in Cyprus. – AIPHOS, 7 1939–1944, 49; *Γ. Σωτηρίου.* Θεοτόκος ἡ Ἀρακιώτισσα τῆς Κύπρου (Πρόδρομος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους). – ΑρχΕφ, 1953–1954 (1955), 87–91; *Ἀ. Στυλιάνου.* Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγουδερά, Κύπρος. – Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. Ἀθῆναι 1955, 459–467; *A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplication in the Painted Churches in Cyprus, 101–102; *A. Megaw.* Twelfth Century Frescoes in Cyprus, 257–258, fig. 4, 10, 11, 14, 15; *A. Megaw* et *A. Stylianou.* Chypre. Mosaïques et fresques, pl. XIV–XVIII; *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus, 70–93, fig. 28–43], в церкви св. Апостолов в Перахорио (около 1160–1180; Пантократор, архангелы, Богоматерь Влахернитисса между апостолами Петром и Павлом, двойное Причащение апостолов, святительский чин, Вознесение и другие изображения, см.: *A. Megaw.* Twelfth Century Frescoes in Cyprus, 263–266, fig. 6–9; *A. H. S. Megaw* and *E. J. W. Hawkins.* The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and Its Frescoes. – DOP, 16 1962, 277–348; *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus, 147–150), в церкви Николая Чудотворца поблизости от Какопетрии [первая половина XI века: Преображение, Вход в Иерусалим, Воскрешение Лазаря, фрагменты Успения, полуфигуры святых; XII век: Введение во храм, Сорок мучеников севастийских, Страшный суд, фигуры святых; см.: *A. Megaw.* Twelfth Century Frescoes in Cyprus, 262, fig. 2; *A. Megaw* et *A. Stylianou.* Chypre. Mosaïques et fresques, pl. V–VII; *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus, 32–35, fig. 9, 10; *Ἀ. Στυλιάνου.* Μία τοιχογραφία τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τοῦ ΙΑ΄ αἰῶνος εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Στέγης (Κακοπετρία, Κύπρος). – ΔΧΑΕ, IV 4 1964–1965 (1966), 373–375; *Μ. Σωτηρίου.* Αἱ ἀρχικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Στέγης, Κύπρου. – Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὀρλάνδου, III. Ἀθῆναι 1966, 133–143], в церкви св. Мавры в Ридзокарпасо (XII век; Богоматерь Влахернитисса между архангелами, Успение и неизвестный конный святой, см.: *A. Megaw.* Twelfth Century Frescoes in Cyprus, 262), в церкви Богоматери Панагии в Трикомо (вторая половина XII века; Богоматерь Влахернитисса, Пантократор, процессия ангелов, см.: ibid., 263), в монастыре Апсинтиотиссы (XI век; остатки Распятия в нарфике, см.: *V. Karageorghis.* Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1963. – BCH, LXXXVIII 1964, 376 et suiv., fig. III), в церкви в Перистероне [XII век; см.: *Ἀ. Στυλιάνου.* Περιστερονά (Μορφοῦ). – ΚυπρΣπ, 27 1963, 241–247], в церкви Христа Антифонитиса поблизости от св. Амвросия, Киренщение (около 1200; святители, святые, столпники, Крещение, см.: *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus, 155–157, fig. 75). Фрагменты фресок XII века сохранились также на почве Пелопоннеса. См.: *E. Stikas.* L'église byzantine de Christianou en Triphylie (Péloponèse) et les autres édifices de même type. Paris 1951, 31–33 [фигуры св. Николая, Виктора (?) и других святых]; *J. Lafontaine.* Le village «byzantin» de

Iéraki.–Reflets du Monde, 1956 Mai, 56 (фрагмент Введения во храм в Евангелистрии в Гераки); *А. Ξυγγόπουλος.* Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀσκηταριοῦ τὸ χωρίον τοῦ Βούρβουρα.–Πελοποννησιακά, 1959, 88–94 (фигуры св. Никона, Романа, Димитрия, Николая Чудотворца и Предтечи). Фрагменты фресок XII века открыты в Тезейоне в Афинах [*Ε. Γ. Στίκας.* Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Ἀσωμάτων «Θησείου»–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 115–126], в церквах Успения Богоматери и св. Димитрия в Аиане к юго-западу от Козани [*Σ. Πελεκανίδης.* Ἔρευναι ἐν Ἄνω Μακεδονία.–Μακεδονικά, 5 (1961–1962) 1962, 363–414] и в монастыре Миртия (Успение, см.: *Ἀ. Κ. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Αἰτωλοακαρνανίας, 5. Ἡ ἐν Αἰτωλίᾳ μονὴ τῆς Μυρτιᾶς.–ΑΒΜΕ, 9 1961, 74–112). Здесь следует упомянуть и незначительные, плохой сохранности фрагменты фресок XI века в церкви св. Германа недалеко от озера Преспа и в церкви св. Ахилия на острове того же названия на озере Малая Преспа [*Ν. Κ. Μουτσόπουλος.* Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλείου στὴ Μικρὴ Πρέσπα.–ΔΧΑΕ, IV 4 1964–1965 (1966), 163–202]. Ср. также: *Σ. Πελεκανίδης.* Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας. Θεσσαλονίκη 1960. По-видимому, концом XII века датируются фрески двух церквей в Албании: в церкви св. Стефана в Дзерми в старой апсиде, к которой пристроена небольшая более поздняя базилика, сохранились головы архидиакона Стефана и восседавшего на коне св. Димитрия; в монастыре Пантократора в Рубику также уцелела апсида первоначального храма, украшенная Деисусом, Причащением апостолов под двумя видами и святительским чином (среди святителей представлены как западные, так и местные святые, в частности Сильвестр, Августин, Астий, Иоасаф и другие, сопроводительные надписи латинские); на стенах, фланкирующих конху апсиды, размещены фигуры архангела Гавриила и Богоматери (Благовещение). Стиль росписей в Дзерми и Рубику отличается провинциальным характером. Для стиля фресок второй половины XII века в целом см.: *L. Hadermann-Misguich.* Tendence expressives et recherches ornamentales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XII^{e} siècle.–Byzantion, XXXV 1965, 429–444.

140 *Е. Редин.* Сирийские рукописи с миниатюрами в парижской Национальной библиотеке и в Британском музее.–АИЗ, 1895 11, 357; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Londres, 742; *Buchthal, Kurz*, 13.

141 *H. Omont.* Peintures d'un Evangéliaire syriaque du XII^{e} ou XIII^{e} siècle.–MonPiot, XIX 1912, 201–210, pl. XVI–XX; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Paris, 748; *Buchthal, Kurz*, 21.

142 *Buchthal, Kurz*, 11; *J. Leroy.* Le cycle iconographique de la Buchanan Bible, manuscrit syriaque de la Bibliothèque de l'Université de Cambridge.–CahArch, VI 1952, 103–124, pl. XXXII–XXXIV. Архаической чертой этой рукописи является расположение текста в виде трех колонок. Наличие около фигур Аввакума и евангелистов двуязычных (греческих и армянских) надписей указывает, по мнению Ж. Леруа, на исполнение манускрипта в районе Мелитены, а не в самой Антиохии. На одной из миниатюр (л. 63 об.) Иисус Навин уподоблен западному рыцарю.

143 *Buchthal, Kurz*, 21; *J. Leroy.* Le manuscrit syriaque 356 de la Bibliothèque Nationale, sa date et son lieu de composition.–Syria, XXIV 1944–1945, 194–205, pl. XVI, XVII. Писцом и миниатюристом был Иосиф, имя которого встречается и в других сирийских рукописях конца XII–начала XIII века.

144 *H. Buchthal.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957, 21–22.

145 Ibid., 1–14, 139–140, pl. 1–19; *G. Mathew.* Byzantine Painting. London (1950), 16, pl. 7.

146 *H. Buchthal.* Op. cit., 25–33, 142–143, pl. 34–48.

147 См. литературу, приведенную в главе V, примеч. 23. Ср.: *T. Boase.* The Arts in the Latin Kingdom of Jerusalem.–JWarb, II 1938–1939, 1–21.

148 Из церкви св. Креста в Иерусалиме происходят два фресковых фрагмента XI века с изображением голов. См.: *H. Swarzenski.* Two Heads from Jerusalem.–BMFABost, 54 1956, 34–38.

149 *Кондаков*, 246; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Paris, 745; *Buchthal, Kurz*, 55.

150 *J. de Morgan.* Catalogue des monuments de l'Egypte antique, I. Vienne 1894, 129 et suiv.; *A. Gayet.* Le Deir d'Assouan, 1892, 161 et suiv.; *В. Г. Бок.* Материалы по археологии христианского Египта. С.-Петербург 1901, табл. XXI, XXII, XXX–XXXII; *Dalton*, 286–289; *Johann Georg, Herzog zu Sachsen.* Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens. Leipzig–Berlin 1914, 46–47, Abb. 119; *Wulff*, 584. Фрески в малой капелле в Фарасе (Богоматерь с архангелом Михаилом) датируются, вероятнее всего, XI веком. См.: *K. Michałowski.* Faras. Fouilles polonaise 1961. Warszawa 1962, 97–109; Koptische Kunst. Christentum am Nil. Essen 1963, Nr. 474, 475. О последующих раскопках см.: *K. Michałowski.* Die Kathedrale aus dem Wüstensand Faras. Einsiedeln–Zürich–Köln 1967.

151 Ср. литературу, приведенную в главе VI, примеч. 120.

152 *T. A. Izmailova.* L'iconographie du manuscrit du Maténadaran n°2877.–REArm, I 1964, 149–186, II 1965, 185–222.

153 *А. Кюрдян.* Евангелие Тюбингенского университета и его памятная запись, относимая к 1113 г.–Хандес амсорья (Вена), 1968 4–6, 158–163 (на арм. яз.).

154 В эту же группу рукописей следует включить и близкое по стилю к работам Григора Ереца Евангелие Костандина в Walters Art Gallery в Балтиморе (538). О Нареке 1173 года см.: *Л. Азарян.* Рукопись Нарека от 1173 г. и Скеврская школа миниатюры.–Вестник Матенадарана, 4. Ереван 1958, 83–110 (на арм. яз.). Об утраченном (?) Евангелии 1174 года см.: *Т. А. Измайлова.* Мурганский образец в армянской миниатюрной живописи.–Труды Гос. Эрмитажа, V. Культура и искусство народов Востока. Ленинград 1961, 95–97, рис. 13, 14. К названной рукописи Нарека примыкают миниатюры и заставки позднего XII века в Евангелии от 1066 года, хранящегося в Матенадаране (311).

155 Ср. литературу, приведенную в главе VI, примеч. 124.

156 *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 143–144; *V. Lasareff.* The Mosaics of Cefalù.–ArtB, XVII 1935 2, 213, fig. 26, 28; *Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 115–133, табл. 97–116. Для типов архангелов ср. мозаики Триеста, Чефалу и Марторана. Разделка щек с помощью параллельных черточек находит себе близкую аналогию в портретах Комнинов в Софии Константинопольской. На грузинской почве сохранились незначительные остатки еще двух мозаик, дошедших до нас в настолько фрагментарном состоянии, что это лишает возможности иметь представление об их первоначальном виде. Одна из них украшала малый храм Джвари около Мцхеты (*G. Tschubinaschwili.* Die kleine Kirche des Heiligen Kreuzes von Mzchetha. Tiflis 1921, 17–19), а другая–церковь в Шорети [*Д. П. Гордеев.* Сообщение о Шоретской мозаике (рукопись в архиве Государственного музея искусств Грузинской ССР)]. Фрагменты из Шорети перенесены в упомянутый музей.

157 *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 8–9; *С. Барнавели.* Новые атенские надписи.–СообщАН ГССР, VII 1–2 1946, 87–93; *Р. О. Шмерлинг.* К вопросу о датировке Атенской росписи.–Там же, VIII 4 1947, 267–273; *Т. В. Барнавели.* О дате исполнения росписи атенского Сиона.–Там же, XVII 3 1956, 281–286; *С. В. Барнавели.* К вопросу о портрете Сумбата, сына Ашота.–Там же, XXV 3 1960, 379–384; *Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 77–98, табл. 52–89; *Г. В. Абрамишвили.* Заметки о дате росписи Атенского Сиона.–СообщАН ГССР, XXX 5 1963, 685–690. Против отождествления одной из фигур ктиторского портрета с армянским царем Смбатом говорит то обстоятельство, что на его голове не корона, а диадема. Тем самым отпадает один из главных аргументов Ш. Я. Амиранашвили в пользу ранней датировки фресок Атени. Реставрационные работы в Атени показали, что храм, построенный в VII веке, первоначально был лишен фигурной росписи. Единственным его украшением являлись кресты и имитация кладки в верхних частях здания (своды, арки, конхи и тромпы). Эта имитация была выполнена по светлому фону коричневато-красной краской.

158 *Т. Б. Вирсаладзе.* Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма.–ArsG, 5 1959, 163–204. Вселенские соборы в нарфике гелатского храма являются одними из самых ранних изображений этого рода в монументальной живописи. В южном приделе, под слоем живописи XIII века, сохранились фрески XII века: Деисус, фигуры и полуфигуры пророков, апостолов, святителей, святых воинов и святых жен. По стилю они близки к фрескам нарфика.

159 *В. Н. Лазарев.* Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве.–ВВ, VI 1953, 206; *Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 152–155. Этот иконографический тип встречается уже на рельефе северной стены храма в Ахтамаре (915–921).

160 *Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 151–152.

161 На западной стене церкви св. Георгия около села Адиши представлены для устрашения верующих одни адские мучения, искусственно выделенные из композиции Страшного суда.

162 *Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 134–138, табл. 117–129; *Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская.* Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии. Тбилиси 1966, 8–31, табл. 1–20. В состав евангельского цикла входят Благовещение, Рождество Христово и Крещение. Перед архангелом Михаилом (одна из лучших фигур) представлен коленопреклоненный Иисус Навин. Алтарная преграда украшена полуфигурами Кирика, Иулитты, Стефана и неизвестного мученика.

163 *Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 138–143, табл. 130–150; *Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская.* Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, 32–50, табл. 21–37. Роспись пострадала от поновлений. Евангельский цикл состоит из четырех сцен (Рождество Христово, Крещение, Распятие, Сошествие во ад), а житийный цикл, посвященный Кирику и Иулитте,–из двух (Мученичество Кирика и Усекновение главы Иулитты). На алтарной преграде размещены полуфигуры Стефана, Кирика, Иулитты и Христины, полностью переписанные в XVII веке.

164 *Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 143–149, табл. 149–158; *Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская.* Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, 51–75, табл. 38–51. В церкви в Накипари представлены четыре евангельских сцены (Рождество Христово, Крещение, Распятие и Сошествие во ад) и пять житийных (Георгий разбивает идолов, Колесование Георгия, Георгий в печи для обжигания извести, Истязание Георгия железными скребницами, Усекновение главы Георгия). Среди украшающих алтарную преграду изображений различимы еще св. Димитрий, два Симеона столпника и св. Кирик.

165 *Т. Вирсаладзе.* Фресковая роспись художника

Микаела Маглакели в Мацхвариши.–ArsG, 4 1955, 188; *Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская.* Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, 76–88, табл. 52–59. Т. Б. Вирсаладзе приписывает эту роспись либо самому Тевдоре, либо его ученику.

166 *Т. Вирсаладзе.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, 169–231. В церкви в Мацхвариши помимо восьми евангельских сцен (Благовещение, Рождество Христово, Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Распятие) особый интерес представляет вотивная фреска, изображающая грузинского царя Димитрия II, которого благословляет Христос, коронует ангел и опоясывают мечом два эристава.

167 *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 10–11, рис. 16, 18, 19; *Т. Вирсаладзе.* Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, 196, 202, 229; *Е. Привалова.* «Чудо с сарацином» в росписях Икви и Павниси.–СообщАН ГССР, XXVIII 6 1962, 767–774; *Ее же.* Художественное решение двух композиций «чудес» св. Георгия в грузинских росписях зрелого средневековья.–Вестник Отделения общественных наук АН ГССР, 1963 1, 181–221.

168 В Грузии сохранились еще следующие фрески XI–XII веков: церковь Архангелов в селе Земо-Крихи (середина XI века; бóльшая часть росписи погибла, уцелели Деисус и святительский чин в апсиде, фигуры архангелов на своде вимы, евангельские сцены, полуфигуры св. Варвары, Марины, Екатерины и Ирины, см.: *Т. Б. Вирсаладзе.* Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи.–ArsG, VI 1963, 107–166, рис. 41–62), церковь св. Георгия в Бочорми (первая четверть XII века; евангельские сцены и житие св. Георгия, см.: *Е. Привалова.* Художественное решение двух композиций «чудес» св. Георгия в грузинских росписях зрелого средневековья.–Вестник Отделения общественных наук АН ГССР, 1963 1, 197–198), храм в Ишхани (около 1155; семь поясных фигур святых, см.: *Е. Такайшвили.* Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии. Тбилиси 1952, 39), церковь св. Георгия Калаубанского близ Мцхеты (середина XII века; Деисус, фигуры святителей, евангельские сцены, сцены из жития св. Георгия), пещерный храм монастыря Натлис-Мцемели (плохо сохранившиеся портреты Давида Строителя, его сына Димитрия I и сына последнего Георгия III, остатки Вознесения Христова в конхе апсиды и фрагменты жития Иоанна Предтечи).

169 *Е. Такайшвили.* Церковь в Ване, в Имеретии, и ее древности.–ИзвКИАИ, II (1917–1925) 1927, 94–108, табл. XX–XXII; *Id.* Antiquités géorgiennes, I. L'Evangile de Van.–Byzantion, X 1935 2, 655–663; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 205, табл. 99; *Его же.* Грузинская миниатюра, 22–23, табл. 30–33. Помимо изображения стоящего Христа с четырьмя евангелистами по сторонам Ванское Евангелие имеет таблицы канонов, заставки и портреты четырех евангелистов, над которыми представлены в полукружиях Рождество Христово, Крещение, Благовещение и Сошествие во ад. Композиционные типы почти буквально повторяются в cod. Marc. gr. Z 540. Ср. также Marc. gr. I 8, Mosq. gr. 519 и Vatop. 757. На л. 272 об. имеется подпись художника: Михаил Коресий.

170 *A. Baumstark.* Eine georgische Miniaturfolge zum Mathäus-Evangelium.–OrChr, V 1915, 140–147; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Djroutchi, 738; *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 32, 49–52, табл. X–XII; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 207, табл. 100, 101; *С. В. Барнавели.* О двух надписях Джручского Второго кодекса.–СообщАН ГССР, XXI 5 1958, 635–639; *Амиранашвили.* Грузинская миниатюра, 24–25, табл. 40–51. В украшении рукописи, имеющей 334 миниатюры, участвовало не менее трех художников, главным из которых был Микаел. Стиль миниатюр выдается передовым характером (сильное движение, развевающиеся одеяния, велумы и т. п.).

171 *Н. В. Покровский.* Описание миниатюр Гелатского Евангелия.–ЗОРСА, IV 1887, 170–179, с табл.; *Его же.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. С.-Петербург 1892 (= Труды XIII АС в Москве, 1890 г., I), XXVI, XXVII; *A. Baumstark.* Eine georgische Miniaturenfolge zum Markus-Evangelium.–OrChr, VI 1916, 152–161; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Gelat, 740; *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 54–55, табл. XIV, XV; *Амиранашвили.* Грузинская миниатюра, 23–24, табл. 34–39. Гелатское Евангелие изготовлено на Афоне в Иверском монастыре. Девять миниатюр иллюстрируют апокрифическую повесть об Авгаре Эдесском. Миниатюры, принадлежащие нескольким художникам, имеют греческие надписи. Стиль и иконография указывают на XII век. Миниатюры дают богатейший материал для иконографии (так, например, в сцене Распятия Богоматерь представлена упавшей в обморок).

172 *W. F. Volbach.* Georgische Kunst. Ausstellung in Berlin.–RQ, XXXVIII 1930, 77; *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 53, табл. XIII; *Амиранашвили.* Грузинская миниатюра, 21, табл. 28, 29.

173 *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 55–57, табл. XVI и XXV, справа вверху; *Амиранашвили.* Грузинская миниатюра, 26, табл. 53–55.

174 *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 57, табл. XVII.

175 Там же, 32.

176 *Ш. Я. Амиранашвили.* «Витязь в тигровой шкуре» и древнегрузинское искусство.–Шота Руставели и его время. Сборник статей. Москва 1939, 244–246; *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 32; *Г. Алибегашвили.* Иллюстрации двух астрономических трактатов.–СообщАН ГССР, XII 6 1956, 369–376; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 210, табл. 104–107.

177 *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 32, 59, табл. XXI.

178 *А. Грабар.* Роспись церкви-грóбницы Бачковского монастыря.–ИБАИ, II (1923–1924), 1–68; *Id.* La peinture en Bulgarie, 55–86; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken. Berlin–Leipzig 1932, 46; *Ив. Гошев.* Нови данни за историята и археологията на Бачковския манастир.–ГодСУбФ, VIII 1930–1931, 341–390; *Н. Мавродинов.* Старобългарската живопис. София 1946, 58–68; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et le peinture macédonienne, 18–19; *Ammann*, 107–108; *С. Бобчев, Л. Динолов.* Бачковската костница. София 1960, 73–85; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис. София 1960, 8, табл. 9, 10; *A. Grabar, K. Mijatev.* Bulgarie. Peintures murales du Moyen Age. Paris 1961, 6, 18–19, pl. I, II. А. Грабар связывает росписи Бачково с константинопольской школой.

179 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 86–92; *B. Filov.* Die Georgskirche in Sofia. Sofia 1933, Taf. I, VIII; *К. Кръстев.* Стенописите в софийската црква св. Георгий.–Изкуство, 1964 7, 26–33.

180 См. интересную статью: *А. Грабар.* «До-история» болгарской живописи.–Сборник в чест на Васил Н. Златарски. София 1925, 555–573; *Id.* Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique. Strasbourg 1928, 93–107; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис, 33, табл. I. Часть Добрейшова Евангелия хранилась ранее в Народной библиотеке в Белграде (№ 214, 48 листов, рукопись сгорела в 1941 году).

181 *Доментијан.* Животи св. Саве и св. Симеона. Прев. Л. Мирковић. Београд 1938, 203.

182 *L. Mirković.* Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. Ἀθῆναι 1955, 302–303; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства. Београд 1955, 6–7.

183 *Н. Л. Окунев.* «Столпы св. Георгия». Развалины храма XII века около Нового Базара.–SK, I 1927, 225–246; *A. Derocco.* Les deux églises des environs de Ras.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 130–137; *Petković.* La peinture serbe, II, 9–10, fig. 4; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. IX, pl. 22–30, 89–90; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 6–7; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI[e] et XII[e] siècle.–CorsiRav, 1962, 437–438; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 19, Abb. 48, 49.

184 Из сербских росписей XII века следует еще упомянуть фрагменты фресок в церкви св. Николая в Студенице, где лучше всего сохранилась голова Иоанна Предтечи (*Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. IX, pl. 31–1, 2), Деисус и сцены мученичеств апостолов в капелле над диаконником в Софии Охридской (*П. Мильковиќ-Пепек.* Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија, II. Циклусот страданија апостолски од св. Софија во Охрид.–Изданија на Археолошкиот музеј во Скопје. Зборник III. Скопје 1961, 90–105; *V. Djurić.* L'église de Sainte Sophie à Ohrid. Beograd 1966, IX) и фресковые фрагменты третьего слоя в церкви Петра и Павла около городка Новый Пазар (*М. Љађевић.* Резултати испитивачких радова на фрескама цркве св. Петра и Павла крај Новог Пазара.–Саопштења РЗЗСК, IV 1961, 157–162). Концом XII века датируется также Евангелие князя Мирослава в Народном музее в Белграде, с великолепными зооморфическими и фигурными инициалами, исполненными, возможно, мастерами из Боснии Матфеем и Аристодием, принадлежавшими к секте богомилов. Упоминаемый в записи Григорий был только поновителем миниатюр. См.: *J. Ковачевић.* Белешке за проучавање Мирослављевог Јеванђеља и материјалне културе XI–XII века.–Историски часопис, I 1948, 218–220; *Л. Мирковић.* Мирослављево Еванђеље. Београд 1950; *S. Radojčić.* Stare srpske minijature. Beograd 1950, 23–29, tabl. A, B, I–VII; *Ђ. Стричевић.* Мајстори минијатура Мирослављевог Јеванђеља.–ЗРВИ, I 1952, 181–200.

185 О русских росписях XI–XII веков см.: *Толстой, Кондаков.* Русские древности в памятниках искусства, IV, 163–166, VI, 129–145, 148–150, 178–185; *Н. Покровский.* Очерки памятников христианского искусства и иконографии. С.-Петербург 1910, 241–264; *Dalton*, 302; *Муратов.* История древнерусской живописи, 124–138; *Wulff*, 586; *Шмит.* Искусство древней Руси-Украины, 68–69, 86–93; *Diehl*, 585–588; *Сычев.* Искусство средневековой Руси, 207–209; *М. И. Артамонов.* Один из стилей монументальной живописи XII–XIII в.–ГАИМК. Бюро по делам аспирантов. Сборник, I. Ленинград 1929, 51–68; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 67–116; *L. Réau.* L'art russe des origines à Pierre le Grand. Paris 1921, 102–112, 136–172; *Ainalov.* Geschichte der russischen Kunst, 30–31, 40–48; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 270–278; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 41–42, 69–72, 85–89; *G. Hamilton.* The Art and Architecture of Russia. Harmondsworth 1954, 51–60; *М. В. Алпатов.* Всеобщая история искусств, III. Москва 1955, 102–109; *В. Н. Лазарев.* Живопись и скульптура Киевской Руси.–ИРИ, I 1953, 214–221; *Его же.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси.–Там же, 442–460; *Его же.* Живопись и скульптура Новгорода.–ИРИ, II 1954, 72–114; *Его же.* Живопись Пскова.–Там же, 340–348; *М. К. Каргер.* Древнерусская монументальная живопись. XI–

XIVвв. Москва–Ленинград [1964], табл. 1–82; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics. London 1966, 31–131.

186 *А. В. Прахов.* Киевские памятники византийско-русского искусства. Доклад в имп. Московском археологическом обществе 19 и 20 декабря 1885 года.–Древности. Труды МАО, XI 3 1887, 9–25; *В. М. Зуммер.* Кирилівський заповідник.–Всесвіт, 1929 8, 8–9. В главной апсиде изображены Богоматерь Оранта, Евхаристия, святительский чин и медальоны со святыми. По стенам и сводам размещены евангельские сцены, на столбах фигуры святых воинов, на западной стене монументальная композиция Страшного суда.

187 *H. V. Sauerland* und *A. Haseloff.* Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus in Cividale. Trier 1901; *А. А. Бобринский.* Киевские миниатюры XI века и портрет князя Ярополка Изяславича в Псалтыре Егберта, архиепископа Трирского.–ЗРАО, XII 1–2 1901, 351–371; *Н. П. Кондаков.* Изображения русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. С.-Петербург 1906; *Сычев.* Искусство средневековой Руси, 205–207; *G. Marioni, C. Mutinelli.* Guida storico-artistica di Cividale. Udine 1958, 424; L'art byzantin, art européen, n°374.

188 *Н. Окунев.* Крещальня Софийского собора в Киеве.–ЗОРСА, X 1915, 113–137; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 242, fig. 39. Полустершиеся фрески восточной и южной стены (остатки орнамента, две фигуры святителей и Сорок севастийских мучеников) Н. Л. Окунев датировал второй половиной XI века, но они относятся скорее к началу XII-го. Для типов Христа и Крестителя ср. фрески Нередицы (ангелы в куполе и Иоанн в сцене Крещения). В церкви св. Михаила в Остерском Городке, между Киевом и Черниговом, сохранились в апсиде фрагменты фресок, датируемые 1098–1125 годами (Оранта между двумя ангелами, Евхаристия и шесть фигур святителей). Сходство орнамента с орнаментом росписей Софии Киевской позволяет приписывать и эти фрески киевским мастерам. См.: *Н. Е. Макаренко.* Древнейший памятник искусства Переяславского княжества.–Сборник статей в честь графини П. С. Уваровой. Москва 1916, 373–404; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 74, 216.

189 *В. Мясоедов.* Фрагменты фресковой росписи святой Софии Новгородской.–ЗОРСА, X 1915, 15–34; *Ю. Н. Дмитриев.* Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов).–Практика реставрационных работ, I. Москва 1950, 142–146; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 95. От росписи конца XII века уцелел полуфигурный Деисус в южной галерее. См.: *Ю. Н. Дмитриев.* Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов), 146–154; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 116, 251.

190 *Сычев.* Искусство средневековой Руси, 209; *А. Анисимов.* Домонгольский период древнерусской живописи.–ВРест, II 1928, 179; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 85; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 97–98, 246–247. Для типа пожилого бородатого святого ср. патриарха в Санта Кроче ин Джерузалемме (*Muratoff.* La peinture byzantine, pl. CXXXVII), для типов юных святых–cod. 9428 в Королевской библиотеке в Брюсселе (рейхенауская школа, XI век, см.: *H. Ehl.* Älteste deutsche Malerei. Berlin 1922, Abb. 43), Liber florum Теофрида Эхтернахского (эхтернахская работа конца XI века, см.: *H. Swarzenski.* Vorgotische Miniaturen. Leipzig 1927, Abb. 23) и cod. clm. 14159 в мюнхенской Государственной библиотеке (около 1170–1185, см.: *A. Boeckler.* Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. München 1924, Taf. XXVIII, Abb. 32). Здесь следует упомянуть плохо сохранившиеся фрагменты росписи в Николо-Дворищенском соборе в Новгороде (остатки Страшного суда и фигура жены Иова). Эти фрагменты, сопровождаемые славянскими надписями и выдающие сходство с киевскими росписями, возникли во втором либо третьем десятилетии XII века. См.: *Н. Сычев.* Забытые фрагменты новгородских фресок XII века.–ЗОРСА, XII 1918, 116–131, табл. I–IV; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 97.

191 *А. М. Павлинов.* Спасо-Мирожский монастырь в г. Пскове.–Древности. Труды МАО, XIII 1 1889, 154–162; *О. Парли.* Фрески храма Преображения Господня в псковском Спасо-Мирожском монастыре. Альбом фотографических снимков. Псков 1903; Описание фресок. К альбому фотографических снимков, сделанных О. Парли. Составил Ф. А. Ушаков. Псков 1903; *А. И. Успенский.* Фрески церкви Преображения Господня Спасо-Мирожского монастыря.–Записки МАИ, VII 1910, 1–12; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Mirož, 723; *A. Anissimoff.* Les fresques de Pskov.–CahArt, 1930 7, 361–368; *L. Nadejena.* The Pskov School of Painting.–ArtB, XXI 1939 2, 183–188; *В. Н. Лазарев.* Фрески Старой Ладоги. Москва 1960, 54–56; *Id.* Old Russian Murals and Mosaics, 99–107, 247–249. Заказчиком фресок был архиепископ Нифонт, известный своими грекофильскими симпатиями (грек по происхождению). Попытку М. И. Артамонова датировать псковские фрески позже Нередицы следует признать неудавшейся. Для типов первосвященников в сцене Христос перед Пилатом ср. роспись Нерези (Иоанн Дамаскин).

192 *Н. Бранденбург.* Старая Ладога. С.-Петербург 1896, табл. LXV–XC; *Н. Репников.* О фресках церкви св. Георгия в Старой Ладоге.–Известия комитета изучения древнерусской живописи, I. Петербург 1921, 1–4; *Его же.* Предварительное сообщение о раскрытии памятников древней живописи в Старой Ладоге.–ВРест, II 1928, 183–194; *В. Н. Лазарев.* Фрески Старой Ладоги. Москва 1960; *Id.* Old Russian Murals and Mosaics, 107–114, 249.

193 *J. Ebersolt.* Fresques byzantines de Nérèditsi d'après les aquarelles de M. Braylovsky.–MonPiot, XIII 1906, 35–55, pl. IV, V; *В. В. Суслов.* Церковь Спас-Нередица близ Новгорода.–Памятники древнерусского искусства, изд. Академии художеств, I. С.-Петербург 1908, 1–10; II. С.-Петербург 1909, 1–2 (с приложением: *Н. П. Кондаков.* Заметка о некоторых сюжетах и характере спасо-нередицкой росписи, 3–5); III. С.-Петербург 1910, 1–10; *А. И. Успенский.* Фрески церкви Спаса-Нередицы.–Записки МАИ, VI 1910, 1–24; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 74–75, 115, 118–119, 309–311; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Neredici, 724; Фрески Спаса-Нередицы. Ленинград 1925 (предисловие Н. Сычева, текст В. К. Мясоедова; с указанием более старой литературы); *N. Syčev.* Sur l'histoire de l'église du Sauveur à Neredicy près Novgorod.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1932, 77–108; *Ch. Amiranachvili.* Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy.–Ibid., 109–120; *Ю. Н. Дмитриев.* Изображение отца Александра Невского на нередицкой фреске XIII в.–НовгИС, 3–4 1938, 39–57; *М. И. Артамонов.* Мастера Нередицы.–Там же, 5 1939, 34–47; *A. Frolov.* Sainte Marthe ou la Mère de Dieu?–BByzI, I 1946, 79–82; *Ph. Schweinfurth.* Die Fresken der Erlöserkirche von Neredica bei Novgorod. Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Russlands. München 1953; *V. Lasarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 116–130, 251–255. В. К. Мясоедов правильно различает в Нередице около десяти различных манер. Одна из них выдает большое сходство с росписями Ватопеда и Старой Ладоги.

К первой половине XII века относятся фрески купола башни Георгиевского собора Юрьева монастыря (фигуры святителей и поясная Одигитрия). Светлые, яркие краски и типы лиц указывают на работу новгородских мастеров. Новгородским же мастерам принадлежит и роспись Аркажской церкви, возникшая в 1189 году (сцены из жизни Иоанна Предтечи, остатки богородичного цикла, изображения святых). Стиль этих фресок близок к росписям Старой Ладоги и Нередицы. См.: *Ю. Н. Дмитриев.* Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов).–Практика реставрационных работ, I. Москва 1950, 158–161; *V. Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 114–116, 250.

194 О русских иконах XII–XIII веков см.: *Wulff, Alpatoff,* 83ff.; *И. Грабарь.* Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918–1925 гг.–ВРест, I 1926, 52–66; *P. Muratov.* Les icones russes. Paris 1927, 39–80; *А. Анисимов.* Домонгольский период древнерусской живописи.–ВРест, II 1928, 102–141, 164; *A. I. Anisimov.* Les anciennes icônes et leur contribution à l'histoire de la peinture russe.–MonPiot, XXX 1929, 151–165; Masterpieces of Russian Painting. London 1930; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 117ff.; *Y. Olsufiev.* The Development of Russian Icon Painting from the Twelfth to the Nineteenth Century.–ArtB, XII 1930 4, 347–353; *Н. П. Кондаков.* Русская икона, III. Текст, 1. Прага 1931, 100–155; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 254–258; *N. Bêlaev.* Les plus anciennes icones russes.–III[e] Congrès international des études byzantines. Compte-rendu. Athènes 1932, 363–371; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 45–49, 72–74, 121–135; *D. Talbot Rice.* Beginnings of Russian Icon Painting. Oxford 1938; *В. Н. Лазарев.* Новгородская живопись XII–XIII веков.–Известия АН СССР, серия истории и философии, 1944 2, 60–74; *Его же.* Живопись и скульптура Киевской Руси.–ИРИ, I 1953, 221–224; *Его же.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси.–Там же, 442–504; *Его же.* Живопись и скульптура Новгорода.–Там же, II 1954, 114–129; *Его же.* Живопись Пскова.–Там же, 359–360; *G. Hamilton.* The Art and Architecture of Russia. Harmondsworth 1954, 70–75; *K. Onasch.* Ikonen. Berlin 1961, Taf. 3, 4, 6–11, 13–20, 342–354; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I 1963, 47–80 (ср. рецензию В. Н. Лазарева в журнале «Искусство», 1965 9, 66–71).

195 *В. Н. Лазарев.* Искусство Новгорода. Москва 1947, 38–39, табл. 22, 23. На оборотной стороне этой иконы изображена композиция Прославление креста, исполненная в более живописном стиле, который выдает точки соприкосновения с новгородской иконой Знамения. Для типов ангелов и Христа ср. роспись Нередицы (Фрески Спаса-Нередицы, табл. V, XIX и XXVIII).

196 *В. Н. Лазарев.* Искусство Новгорода, 39–42, табл. 24, 25. Икона была привезена в московский Успенский собор из новгородского Юрьева монастыря. Представленный в синем полукружии с красными ангелами Ветхий деньми исполнен в несравненно более свободной манере, чем фигуры ангела и Марии, близко передающие греческий прототип. Богоматерь дана в редчайшем для столь раннего времени иконографическом изводе–с входящим в ее лоно Младенцем.

197 *Th. Whittemore.* The Place of Four Icons in the History of Russian Art.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1932, 215, pl. XXVIII; *В. Н. Лазарев.* Искусство Новгорода, 42, табл. 26; *В. Лазарев, О. Демус.* СССР. Древние русские иконы. Милан 1958, 21, табл. 1. Для типа ср. архангелов в апсиде собора в Монреале.

198 *В. Н. Лазарев.* Искусство Новгорода, 42; *Его же.* Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве.–ВВ, VI 1953, 212–213, рис. 13, 14.

199 *В. Н. Лазарев.* Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина…, 186–193, рис. 1, 2; *В. Лазарев, О. Демус.* СССР. Древние русские иконы, 6, 24. Есть основание полагать, что

икона Георгия была заказана младшим сыном Андрея Боголюбского, новгородским князем Георгием Андреевичем.

200 *В.Н.Лазарев.* Искусство Новгорода, 43–45, табл. 27. И в этой иконе, происходящей из Ново-Девичьего монастыря в Москве, бросается в глаза разница в стиле между чисто русскими фигурами на полях и довольно точно воспроизводящим греческий образец изображением Николая Чудотворца. Для типа последнего ср. мозаики Хосиос Лукас (Григорий Чудотворец и Николай).

201 *В.Н.Лазарев.* Искусство Новгорода, 44–45, табл. 28; *В.Лазарев, О.Демус.* СССР. Древние русские иконы, 24, табл. II. Успение дано в сложном иконографическом изводе (архангел Михаил с душой Богоматери, летящие на облаках апостолы, четыре парящих ангела). Для типов апостолов ср. сцену Успения, представленную на расписном эпистиле XII века в монастыре св. Екатерины на Синае (*Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 92). Икона из Десятинного монастыря исполнена уже в первой трети XIII века.

202 *В.Н.Лазарев.* Искусство Новгорода, 45, табл. 30а. Согласно преданию, икона Знамения принимала участие в обороне Новгорода – при осаде его суздальскими войсками в 1169 году. Старая живопись на лицевой стороне иконы почти целиком утрачена.

203 *В.Н.Лазарев.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси. – ИРИ, I 1953, 444–447.

204 См. примеч. 103.

205 *В.И.Антонова.* Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII в. из г. Дмитрова. – КСИИМК, XLI 1951, 85–98. Икона происходит из собора города Дмитрова. Наиболее вероятная дата ее исполнения рубеж XII–XIII веков. Усматривать в образе Димитрия Солунского портрет великого князя Всеволода Юрьевича нет никаких оснований. Рельеф из Сан Марко воспроизведен у О.Демуса (*O.Demus.* The Church of San Marco in Venice. Washington 1960, fig. 40). Для трактовки лица ср. портрет сербского короля Владислава в росписи Милешевы (около 1236). Среди древнейших русских памятников станковой живописи совсем особое место занимает большая икона середины XI века с изображениями Петра и Павла из собора св. Софии в Новгороде (ныне в Новгородском музее). Первоначальные лики, руки и ступни ног апостолов утрачены. Зато неплохо сохранились одежды, живопись которых выдает руку опытного мастера, вероятнее всего выходца из Киева. См.: *Н.Е.Мнева, В.В.Филатов.* Икона Петра и Павла новгородского Софийского собора. – Из истории русского и западноевропейского искусства. Москва 1960, 81–102.

206 *D.Salazaro.* Studi sui monumenti dell'arte meridionale dal IV al XIII secolo, I–II. Napoli 1874–1877; *F.Lenormant.* Notes archéologiques sur la terre d'Otrante. – CazArch, 1881–1882, 122–124; *Ch.Bayet.* L'art byzantin. Paris [1883], 299–301; *A.L.Frothingham.* Byzantine Artists in Italy from the Sixth to the Fifteenth Century. – AJA, IX 1894 1, 32–52; *Id.* Notes on Byzantine Art and Culture in Italy and Especially in Rome. – Ibid., X 1895, 152–208; *Diehl.* L'art byzantin dans l'Italie Méridionale, 23–169; *A.Avena.* I monumenti dell'Italia Meridionale. Roma 1902; *Bertaux.* L'art dans l'Italie Méridionale, 115–153; *Dalton*, 308–315; *Wulff*, 584; *Н.Д.Протасов.* Греческое монашество в южной Италии [и его церковное искусство]. – Богословский вестник, 1915 май, 124–159 и июнь, 220–265 (отдельно: Сергиев посад 1915); *van Marle*, I, 251–256, V, 414–417; *Diehl*, 580–585; *Toesca*, 934–935, 967–968, 1026, 1032; *P.Orsi.* Le chiesi basiliane in Calabria. Firenze 1929, 25–32 («La Cattolica» в Стило); *G.Robinson.* Some Cave Chapels of Southern Italy. – JHS, 50 1930, 186–209 (Мельфи, Санта Лючия в Бриндизи, Сан Вито деи Норманни, Сан Сальваторе, Карпиньяно, Поджиардо); *Ch.Diehl.* Chiese bizantine e normanne in Calabria. – AStCal, 1 1931, 141–150 (рец. на книгу П.Орси); *M.Luceri.* La cripta di S.Maria in Poggiardo. Bari 1933; *B.Molaioli.* La cripta di Poggiardo. La cripta di S.Croce in Andria. – AttiMGr, I, Roma 1934, 25 ss; Archivio Storico per la Calabria e la Lucania, a cura P.Orsi. Roma 1935 [этот сборник содержит статьи: *G.Agnello.* La Sicilia sotterranea cristiana e la Sicilia bizantina, 253–274; *B.Cappelli.* L'arte medievale in Calabria, 275–287 (крипта Сант Анджело близ Стило)]; *G.Gabrielli.* Inventario topografico e bibliografico delle cripte eremitiche e basiliane di Puglia. Roma 1936; *A.Medea.* Corpus des fresques peintes dans les cryptes des Pauilles. – Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines, II. Sofia 1936, 242–255 (отчет о работах Direzione delle Belle Arti в Бари и общества Magna Grecia bizantina-medioevale); *A.Medea.* Mural Paintings in Some Cave Chapels of Southern Italy. – AJA, XLII 1938, 17–29 (крипта Сан Вито Веккио в Гравина, Сан Никола в Фаджиано, Санта Мария в Поджиардо, Санта Кристина в Карпиньяно); *Id.* Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi. I–II. Roma 1939; *Id.* Osservazioni sugli affreschi delle cripte pugliesi. – Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 112–122; *G.Martelli.* Delle chiese basiliane della Calabria e dei nouvi restauri per «La Cattolica» di Stilo. – Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 187–192; *J.Wettstein.* Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie. Genève 1960, 86–98; *O.Morisani.* La «Déesis» di Caulonia. – Napoli Nobilissima, II 1962 4, 123–127 (калабрийская часовня в Каулония); *A.Medea.* Resti di un ciclo evangelico: affreschi della grotta di S.Antuono ad Oppido Lucano (Potenza). – AStLuc, 31 1962, 301–311; *A.Prandi.* Il Salento provincia dell'arte bizantina. – Atti del Convegno internazionale sul tema: «L'Oriente cristiano nella storia della civilità». Roma 1964, 671–711; *A.Medea.* La pittura bizantina nell'Italia meridionale nel medioevo (V–XIII secolo). – Ibid., 719–777. Для фресок Сицилии, принадлежащих к тому же кругу монашеского искусства, см.: *S.Bottari.* Chiese basiliane della Sicilia e della Calabria. Messina 1939; *G.Agnello.* Gli affreschi bizantini dei santuarietti in Sicilia. – Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 55–62; *G.Libertini.* Scoperte recenti riguardanti l'età bizantina a Catania e Provincia: la trasformazione di un edificio termale in chiesa bizantina (la Rotonda). – Ibid., 166–172; *G.Agnello.* I nuovi affreschi bizantini della catacomba di S.Lucia in Siracusa. – Silloge bizantina in onore di S.G.Mercati. Roma 1957 (= StBN, IX), 1–8; *Id.* Le arti figurative nella Sicilia bizantina. Palermo 1962.

207 *J. von Schlosser.* Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896, 200 ff.; *O.Lehmann-Brockhaus.* Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien. Berlin 1938, 475 ff., Nr. 2274 ff.; *H.Bloch.* Monte Cassino, Byzantium and the West in the Earlier Middle Ages. – DOP, 3 1946, 194–200.

208 *D.Salazaro.* Gli affreschi di S.Angelo in Formis. Napoli 1868–1870; *F.Kraus.* Die Wandmalerei von St.Angelo in Formis bei Capua. – JbPrKs, XIV 1893, 3–22, 84–100; *E.Dobbert.* Die Wandgemälde von S.Angelo in Formis. – Ibid., XV 1894, 60; *Id.* Zur byzantinischen Frage. Die Wandgemälde in S.Angelo in Formis. – Ibid., 125–159, 211–229; *F.Kraus.* Literaturbericht. Kunstgeschichte. Christliche Archäologie 1898–1899. – RepKunstw, XXIII 1900, 53–54; *Venturi*, II, 371–373; *S.Di Giacomo.* – GBA, 1896 II, 137–150; *Bertaux.* L'art dans l'Italie Méridionale, 250–267; *A.Marignan.* Les fresques de l'église de Sant'Angelo in Formis. – Le Moyen Age, 2 serie, 1910, 1–44, 73–110, 137–174; *Dalton*, 316; *P.Parente.* La basilica di S.Angelo in Formis presso Capua e l'arte nel sec. XI. – Santa Maria Capua Vetere, 1912; *Кондаков.* Иконография Богоматери, I, 289; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Sant Angelo in Formis, 726; *Wulff*, 585; *V.Bindi.* S.Angelo in Formis presso Capua ed i suoi illustratori. – RasArte, XVII 1917, 13–24; *van Marle*, I, 138–148; *G. de Jerphanion.* Le cycle iconographique de Sant'Angelo in Formis. – Byzantion, I 1924, 341–366; *Diehl*, 726–729; *Toesca*, 935–939, 1026; *Muratoff.* La peinture byzantine, 89–90; *G.Ladner.* Die italienische Malerei im XI. Jahrh. – JbKSWien, V 1931, 76 ff.; *L.Coletti.* Die frühe italienische Malerei, I. Das 12. und 13. Jahrhundert – Giotto. Wien 1941, VII–X; *E.Anthony.* Romanesque Frescoes. Princeton 1951, 44, 90–92; *R.Oertel.* Die Frühzeit der italienischen Malerei. Stuttgart 1953, 24–27; *O.Morisani.* Bisanzio e la pittura cassinese. Palermo 1955; *G. De Francovich.* Problemi della pittura e della scultura preromanica. – Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, II. I problemi comuni dell'Europa post-Carolingia. Spoleto 1955, 480–496; *A.Grabar, C.Nordenfalk.* La peinture romane du onzième au treizième siècle. Genève 1958, 33–39; *J.Wettstein.* Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campagnie. Genève 1960 (рец. Ж.Мэтью: BZ, 54 1961 2, 397–399); *F.Bologna.* La pittura italiana delle origini. Firenze 1962, 38–43; *O.Morisani.* Gli affreschi di Sant'Angelo in Formis. Napoli 1962; *N.Cilento.* Sant'Angelo in Formis nel suo significato storico (1072–1087). – StM, 4 1963, 799–812; *R.Causa.* Sant' Angelo in Formis. Milano 1963; *H.Toubert.* Peinture médiévale en Campanie. – IHA, 1964 1, 29–34; *N.Acocella.* La decorazione pittorica di Montecassino dalle didascalie di Alfano I (sec. XI). Salerno 1966; *O.Morisani.* La pittura cassinese dell'epoca dell'abate Desiderio e le sue relazioni con Bisanzio. – CorsiRav, 1967, 253–265; *J.Wettstein.* Les fresques de Sant'Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie. – Ibid., 393–427.

209 Ср.: *O.Morisani.* Bisanzio e la pittura cassinese. Palermo 1955, 38–41.

210 На это, в частности, указывает фреска XII века с изображением Успения в Санта Мария ин Гротта около Ронголизе, принадлежащая вышедшему из монастырской школы греческому живописцу. См.: *A.Quintavelle.* Rangolise e Santa Maria della Piana. Capua 1934; *M.Bonicatti.* Considerazioni su alcuni affreschi medioevali della Campania. – BA, XLIII 1958 1, 13–16, fig. 3, 5, 6; *G.Lorenzoni.* Le pitture di S.Maria in Grotta di Rongolise e il problema della loro datazione. – Napoli Nobilissima, 5 1966, 41–52. Греческому живописцу принадлежит и фрагмент фрески с изображением головы апостола Павла из церкви Сан Пьетро «alli marmi» близ Эболи, датируемый 1156 годом. См.: *S.Ortolani.* Inediti meridionali del Duecento. – BA, XXXIII 1948 IV, 302.

211 *H.Bloch.* Monte Cassino, Byzantium and the West in the Earlier Middle Ages. – DOP, 3 1946, 171–172.

212 *M.Bonicatti.* Considerazioni su alcuni affreschi medioevali della Campania. – BA, XLIII 1958 1, 17–20, 25, fig. 14–16; *P.Anker, K.Berg.* The Narthex of Sant' Angelo in Formis. – ActaArch, 29 1958, 105–107; *F.Bologna.* La pittura italiana delle origini, 43; *O.Morisani.* La pittura cassinese dell'epoca dell'abate Desiderio e le sue relazioni con Bisanzio. – CorsiRav, 1967, 262; *J.Wettstein.* Les fresques de Sant'Angelo in Formis et la question byzantine en Campanie. – Ibid., 399–404. См. также литературу, указанную в примеч. 208. Правый ангел новый. Для типа лица Марии ср. святых жен в Палатинской капелле (*Demus.* Mosaics of Norman Sicily, fig. 24A), для трактовки складок одеяния ангела – мозаики продольного корабля собора в Монреале.

213 М.Боникатти (*M.Bonicatti.* Considerazioni su alcuni affreschi medioevali della Campania, 19) склонен датировать четыре сцены из жизни отшельников еще эпохой Дезидерия, что представляется мне маловероятным.

214 *Bertaux.* L'art dans l'Italie Méridionale, 186–192; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 263–264; *van Marle*, I, 136.

215 *A. Pantoni.* Un insigne documento d'arte benedittina: le pittura della chiesa del Crocefisso a Cassino.– Benedictina, III 1949, 239ss., tav. II–V; *M. Matthiae.* L'affresco del Crocefisso a Cassino.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 193–198.

216 *Gerstinger*, 37, Taf. XIVb, XXVII a–b, d; *Buberl*, 9, 13–14, Taf. VII, XVI; *Delatte*, 1, 71; *R. Devreesse.* Les manuscrits grecs de l'Italie Méridionale. Città del Vaticano 1955; *M. Bonicatti.* Miniatura bizantina ed italo-greca in alcuni codici della Badia di Grottaferrata.– Accademie e biblioteche d'Italia, 25 1957, 107–122; *Id.* Aspetti dell'industria libraria medio-bizantina negli «scriptoria» e considerazioni su alcuni manoscritti criptensi miniati.–Atti del III Congresso internazionale di studi sull'Alto Medioevo. Spoleto 1959, 341–364; *M. L. Gengaro.* Lo stile bizantino nei codici greci di provenienza dell'Italia Meridionale e attualmente di proprietà della Biblioteca Ambrosiana di Milani.–Ibid., 413–420.

217 О сицилийских мозаиках см.: *G. Di Marzo.* Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV, I–II. Palermo 1858–1859; *A. Springer.* Die mittelalterliche Kunst in Palermo. Bonn 1886; *Clausse*, II, 27–131; *Diehl.* L'art dans l'Italie Méridionale, 205–248; *Venturi*, I, 394–416; *Millet.* L'art byzantin, 199–202; *Th. Kutschmann.* Meisterwerke sarazenisch-normannischer Kunst in Sicilien. Berlin 1903; *Ch. Diehl.* Palerme et Siracuse. Paris 1907; *J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle.* A New History of Painting in Italy, ed. by E. Hutten, I. London 1908, 58–63; *Dalton*, 405–412; *Wulff*, 573–576; *van Marle*, I, 244–251; *Diehl*, 547–561; *Toesca*, 940–946, 1027; *Glück*, 55–56; *Muratoff.* La peinture byzantine, 106–112; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 102–103, 115; *F. Pottino.* Mosaici e pitture nella Sicilia Normanna.–AStSic, 1932, 34ss.; *V. Lasareff.* The Mosaics of Cefalù.–ArtB, XVII 1935 2, 221–225; *A. De Stefano.* La cultura in Sicilia nel periodo normanno. Palermo 1938; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 56–61; *S. Bottari.* I mosaici della Sicilia.–Emporium, 91 Febbraio 1940, 52ss.; *Id.* I mosaici della Sicilia. Catania 1943; *G. Comande.* Musaici di Sicilia dell'età normanna. Palermo 1946; *F. Di Pietro.* I mosaici siciliani dell'età normanna. Palermo 1946; *R. Salvini.* Mosaici medioevali in Sicilia. Firenze 1949; *O. Demus.* The Mosaics of Norman Sicily. London 1950; *Id.* Die sizilischen Mosaiken, Venedig und der Norden.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 131–135; *Grabar.* La peinture byzantine, 123–132; *R. Salvini.* I mosaici bizantini della Sicilia.–CorsiRav, 1955, 53–66; *U. Vogt-Göknil.* Byzantinische Mosaiken in Sizilien.–Atlantis, 1955, 527–537; *Ammann*, 91–94; *S. Bottari.* Mosaici bizantini della Sicilia. Milano 1963; *E. Kitzinger.* Norman Sicily as a Source of Byzantine Influence on Western Art in the Twelfth Century.–Byzantine Art–an European Art. Lectures. Athens 1966, 124–147.

218 Ср.: *E. Kitzinger.* The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects.–ArtB, XXXI 1949 4, 288–291.

219 *G. Patricolo.* La chiesa di Sta Maria dell'Ammiraglio in Palermo e le sue antiche adiacenze.–AStSic, II 1877, 137ss.; III 1888, 397ss.; *А. Щукарев.* Византийские мозаики двух сицилийских церквей XII века.– ЗРАО, IV 1889, 59–67; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 298, 366; *E. Kitzinger.* On the Portrait of Roger II in the Martorana.–Proporzioni, 1950, 30–35; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 73–90 (с указанием более старой литературы), fig. 45–58. Нет никаких оснований выводить стиль мозаик Мартораны из стиля мозаик Дафни, как это делает Р. Сальвини (Mosaici medioevali in Sicilia, 27–39, 122). Мы имеем здесь дело с двумя совершенно различными и разновременными этапами в развитии византийской живописи. Распределение мозаик Мартораны между отдельными мастерами, предложенное Р. Сальвини, нуждается в основательном пересмотре.

220 *N. Buscemi.* Notizie della Basilica di San Pietro detta la Cappella Regia. Palermo 1840; *C. Pasca.* Descrizione della Imperiale e Regale Cappella Palatina di Palermo. Palermo 1841; La Cappella di San Pietro nella Reggia di Palermo dipinta e cromolitografata da Andrea Terzi ed illustrata dai professori M. Amari, S. Cavallari, G. Meli e Cariani. Palermo 1873–1885; *А. Павловский.* Живопись Палатинской капеллы в Палермо. С.-Петербург 1890; *Id.* Decoration des plafonds de la Chapelle Palatine.–BZ, II 1893, 361–412; *Id.* Iconographie de la Chapelle Palatine.–RA, 1894, 305–345; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Palatine, 724; *E. Kitzinger.* The Mosaics in the Cappella Palatina in Palermo.– ArtB, XXXI 1949 4, 269–292; *Id.* Studi documentarii sui restauri dei mosaici della Cappella Palatina.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 162; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 25–72 (с указанием более старой литературы), fig. 8–44 (см. также рец. Э. Китцингера на книгу О. Демуса: Speculum, XXVIII 1953 1, 145–148); *F. Di Pietro.* La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici. Milano 1954; *P. Toesca.* La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici. Milano 1955; *W. Krönig.* Considerazioni sulla Cappella Palatina di Palermo.–Atti del Convegno internazionale di studi Ruggeriani. Palermo 1955, 247–268; *Id.* Zur Transfiguration der Cappella Palatina in Palermo.–ZKunstg, XIX 1956, 162–179; *G. Giacomazzi.* Il palazzo che fu dei re. Palermo 1959, 61–77; *B. Cappelli.* Da Rossano alla Cappella Palatina di Palermo.–Bollettino Badia greca Grottaferrata, 16 1962, 77–93. Мозаики Палатинской капеллы сильно пострадали от многократных реставраций. Хотя мозаики центрального корабля и боковых нефов и образуют три стилистические группы, как это верно отметил Р. Сальвини (*R. Salvini.* Mosaici medioevali in Sicilia, 55–59, 65–77), нет все же никаких оснований датировать сцены из жизни Петра и Павла уже концом XII века. Иконография евангельских сцен выдает немало сирийских и палестинских черт.

221 Вопрос о первоначальной композиции центральной апсиды нуждается в уточнении. Полуфигура Пантократора в конхе появилась не ранее второй половины XII века. Фигура Богоматери на месте старого заложенного окна относится к XVIII веку. Фланкирующие ее фигуры Марии Магдалины, апостола Петра, Предтечи и апостола Иакова настолько сильно реставрированы, что крайне затруднено определение времени их возникновения. Есть все же основания думать, что они не принадлежат к первоначальной декорации апсиды. См.: *E. Kitzinger.* The Mosaics in the Cappella Palatina in Palermo.–ArtB, XXXI 1949 4, 272–273.

222 *Romualdi Salernitani* Chronicon, ed. C. Garufi.– In: *L. Muratori.* Raccolta degli storici italiani, VII 1. Bologna 1928, 254.

223 *E. Kitzinger.* The Mosaics in the Cappella Palatina in Palermo, 279–284.

224 *M. Del Giudice.* Descrizione del Real Tempio e Monastero di Santa Maria Nuova di Monreale. Palermo 1702; *D. Lo Fase Pietrasanta, duca di Serradifalco.* Del Duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normanne. Palermo 1838; *D. Gravina.* Il Duomo di Monreale. Palermo 1859–1869; *Bertaux.* L'art dans l'Italie Méridionale, 614; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Monreale, 723–724; *V. Lasareff.* The Mosaics of Cefalù.–ArtB, XVII 1935 2, 222; *R. Salvini.* I mosaici del Duomo di Monreale.–Le Arti, IV 1942, 311–321; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 91–177, fig. 59–111 (см. также рец. Э. Китцингера: Speculum, XXVIII 1953 1, 148–149); *W. Weidlé.* Eléments stylistiques occidentaux dans les mosaïques de Monreale.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 265; *O. Demus.* Die sizilischen Mosaiken, Venedig und der Norden.–Ibid., 131–144; *E. Kitzinger.* I mosaici di Monreale. Palermo 1960 (рец. М. Шапиро: ArtB, XLV 1963 1, 65–67); *Swoboda*, 116–117. О. Демус и Э. Китцингер привели серьезные аргументы в пользу того, что мозаики собора в Монреале были закончены в 1189 году либо в ближайшие к этой дате годы. Во всяком случае, они возникли не позже последнего десятилетия XII века. В негативной эстетической оценке мозаик Монреале я полностью согласен с М. Шапиро. Нет решительно никаких оснований связывать мозаики Монреале с деятельностью венецианских мозаичистов, как это делают С. Беттини и Р. Сальвини. В этих мозаиках нет даже слабого намека на венецианские влияния, что правильно было отмечено О. Демусом.

225 На сицилийской почве от XII века сохранились еще следующие мозаики: восседающая на троне Богоматерь с Христом между ангелами над главным порталом Палермского собора (конец XII века, см.: *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 338–339, рис. 189), Богоматерь халкопратийского типа в первой капелле справа в соборе Палермо, изображения деревьев с павлинами и лучниками по сторонам в окруженных орнаментом медальонах во дворце Зиса, начатом при Вильгельме I и законченном при Вильгельме II (*Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 178–180, fig. 112), и сцены охоты в комнате Рожера II в палермском Королевском дворце (ibid., 180–182, fig. 113–119). Последние изображения, представляющие редкий образец светской декорации, выдают влияние искусства ислама. По сторонам сильно стилизованных деревьев расположены кентавры и различные птицы и животные, данные в строгих геральдических композициях. Мозаики в Зиса и в Королевском дворце в Палермо были исполнены около 1170 года. Мозаиками светского содержания была украшена также большая зала Башни пизанцев в Королевском дворце (здесь открыты остатки этих мозаик).

226 *A. L. Frothingham.* Les mosaïques de Grottaferrata.–GA, VIII 1883, 355 et suiv., pl. LVII, LVIII; *Clausse*, I, 420–429; *P. A. Palmieri.* L'abbaye de Grottaferrata et son IX centenaire.–BB, XI 1–2 1904, 411–412; *Bertaux.* L'art dans l'Italie Méridionale, 304; *A. Baumstark.* Il mosaico degli Apostoli nella chiesa Abbaziale di Grottaferrata.–OrChr, IV 1904, 121–150; *Millet.* L'art byzantin, 196; *Venturi*, II, 416–418; *Dalton*, 412; *Wulff*, 573; *Wilpert*, IV, Taf. 300; *van Marle*, I, 243; *Diehl*, 519–520; *Toesca*, 927; *Muratoff.* La peinture byzantine, 113, pl. CXXXV; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 115; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 453. Ш. Диль и Г. Милле датировали мозаику Сошествие св. Духа XI веком. Уже А. Баумштарк указал на ее сходство с мозаиками Монреале. Эта композиция восходит, вероятно, к древнехристианской апсидной мозаике Сионской церкви в Иерусалиме. Другая мозаика Гроттаферраты–Деисус–настолько сильно реставрирована, что почти невозможно установить ее точную дату. Наиболее вероятным временем ее возникновения следует считать XIII век.

227 *Van Marle*, I, 136; *M. D. Angelis.* Il Duomo di Salerno nella sua storia, nelle sue vicende e nei suoi monumenti. Salerno 1936; *Id.* Nuova guida del Duomo di Salerno. Salerno 1937, 113ss.

228 *W. Arslan.* Un frammento dell'antico mosaico absidale vaticano.–Dedalo, VII 1926–1927 3, 754ss.; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 453–454.

229 См.: *O. Demus.* Die sizilischen Mosaiken, Venedig und der Norden.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 133–134.

230 *H. Buchthal.* A School of Miniature Painting in Norman Sicily.–Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. Friend, Jr. Princeton 1955, 312–339; *A. Daneu-Lattanzi.* Due sconosciuti manoscritti di epoca Normanna.–Atti del Convegno internazionale di studi Ruggeriani, I. Palermo 1955, 303–316; *Id.* I manoscritti ed

incunabuli della Sicilia, I. Roma 1965; *Id.* Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia. Firenze 1966.

231 О мозаиках адриатического круга см.: *Clausse*, II, 135–185; *Venturi*, I, 418–431; *Millet.* L'art byzantin, 197–199; *L. Testi.* La storia della pittura veneziana, I. Bergamo 1909, 54–140; *Dalton*, 372, 399–404; *Wulff*, 570–573, 577–578; *van Marle*, I, 231–239; *Glück*, 50–55; *Diehl*, 535–547; *Toesca*, 950–959, 1028–1029; *Muratoff.* La peinture byzantine, 101–106; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 103–106, 112; *V. Lasareff.* The Mosaics of Cefalù.–ArtB, XVII 1935 2, 225–232; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 37–56; *O. Demus.* Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100–1300. Baden bei Wien 1935; *S. Bettini.* Mosaici antichi di San Marco in Venezia. Bergamo 1944; *W. Weidlé.* Mosaici veneziani. Milano 1956; *F. Bologna.* La pittura italiana delle origini. Firenze 1962, 55–60.

232 *Е. Редин.* Мозаики равеннских церквей. С.-Петербург 1896, 177–178; *Venturi*, I, 430; *Dalton*, 361; *J. Kurth.* Die Mosaiken von Ravenna. München 1912, 242–243; *G. Gerola.* Il mosaico absidale della Ursiana.–FelRav, 5 1912, 177–190; *Ф. Шмит.* Равеннские мозаики 1112 года.–Светильник, 1914 7, 3–5; *Wulff*, 569–570; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 77; *Toesca*, 1029; *Muratoff.* La peinture byzantine, 100, pl. CVI, CVII; *Galassi.* Roma o Bisanzio, I, 250–254, tav. CXXXIV–CXXXVI; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 388–389; *G. M. Zaffagnini.* La basilica Ursiana di Ravenna.–FelRav, 92 1965, 66–103. Собор, откуда происходят мозаики, сломан в 1734 году; в 1741 году была снесена апсида, предварительно зарисованная архитектором Джанфранческо Буонамичи. Рисунок последнего лег в основание гравюры, приложенной к книге: *G. L. Amadesi.* Metropolitana di Ravenna. Bologna 1748.

233 *K. Haas.* Über Mosaikmalerei mit Rücksicht auf die musivische Ausschmückung in der nördlichen Seitenapsis des Domes von Triest.–Mittheilungen der k. k. Zentral-Komission, IV. Wien 1859, 176 ff.; *Righetti.* Sugli antichi mosaici della cattedrale di S. Giusto e particolarmente sui loro restauri. Trieste 1866; *T. G. Jackson.* Dalmatia, the Quarnero and Istria, III. Oxford 1887, 362–363; *F. H. Jackson.* The Shores of the Adriatic, II. London 1908, 62; *L. Testi.* La storia della pittura veneziana, I. Bergamo 1909, 92; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 331–335; *A. Leiss.* Cattedrale di S. Giusto. I mosaici. Trieste 1925; *I. Gärtner.* La basilica di San Giusto. Trieste 1928; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 115; *Ziliotto.* Sul'antico mosaico della Vergine nella cattedrale di S. Giusto.–La Porta Orientale, 4–6. Trieste 1947; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 42; *W. Weidlé.* Mosaici veneziani. Milano 1956, 7, fig. 12–18; *M. Campitelli.* Nota sul musaico con i dodici apostoli di San Giusto a Trieste.–ArtVen, XII 1958, 19–30. Л. Тести, Н. П. Кондаков и О. Демус датируют мозаики апсиды капеллы Santissimo Sacramento XIII веком, что лишено всякого основания. Сидящая на троне Богоматерь копирует греческий оригинал. Н. П. Кондаков убедительно сопоставляет ее с миниатюрой греческой рукописи, хранившейся в Скиту св. Андрея на Афоне (ныне эта рукопись находится в библиотеке Принстонского университета, Garret 5). Для трактовки одеяний апостолов ср. мозаики Дафни. М. Кампителли, датирующая фриз с апостолами третьей четвертью XII века, склонна относить мозаику конхи (Богоматерь с ангелами) к XIII веку. Скорее мы имеем здесь дело с различными артелями мастеров, нежели с разновременными мозаиками. В правой апсиде изображен стоящий Христос между св. Юстом и Серволом. Эта мозаика возникла не ранее конца XII века.

234 *Н. В. Покровский.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства.–Труды VI АС в Одессе (1884 г.), III. Одесса 1887, 301–304; *A. Renan.* Torcello.–GBA, XXXVII 1888, 407–417; *P. Saccardo.* Les mosaïques de Saint Marc de Venise. Venise 1897, 19–22; *P. Molmenti.* Le isole della laguna veneziana. Bergamo 1904; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 193–196; *B. Schulz.* Die Kirchenbauten auf der Insel Torcello. Berlin–Leipzig 1927, 28–36, Taf. 16–27; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 99–112; *Galassi.* Roma o Bisanzio, I, 190–191, 196–198, tav. CXV–CXVII, CXXII–CXXIV; *O. Demus.* Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1110–1300. Baden bei Wien 1935, 15, 83; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 76; *L. Conton.* Torcello. Venezia 1927; *G. Lorenzetti.* Torcello. La sua storia, i suoi monumenti. Venezia 1939; *M. Brunetti, S. Bettini, F. Forlati, G. Fiocco.* Torcello. Venezia 1940; *O. Demus.* Studies among the Torcello Mosaics.–BM, LXXXII 1943 June, 136–141, LXXXIV 1944 February, 41–44, LXXXV 1944 August, 195–200; *S. Bettini.* Mosaici antichi di San Marco, 18–19; *Id.* Il Giudizio di Torcello. Mosaics.–CrA, 6 1954, 502–519; *Grabar.* La peinture byzantine, 119–120; *W. Weidlé.* Mosaici veneziani, 7–8, fig. 27–30, 33–45; *D. Hemmerdinger-Iliadou.* Les données archéologiques dans la version grecque les sermons de Saint Ephrem le Syrien.–CahArch, XIII 1962, 29–37; *A. M. Damigella.* Problemi della cattedrale di Torcello, 1. I mosaici dell'abside destra.–Commentari, XVII 1966 1–3, 3–15. Мозаики Торчелло датировались самым произвольным образом. Так, например, А. Вентури относил Страшный суд к IX веку, а Г. Милле, Ш. Диль и О. Далтон датировали мозаики главной апсиды началом XI века, что в корне исключается их стилем. На вероятность более раннего возникновения мозаик апсиды диаконника первым указал П. Тоэска. Его точка зрения получает подтверждение в сходстве этих мозаик с мозаиками Равенны и особенно Триеста. Дж. Галасси считает, что мозаики свода диаконника (четыре ангела) относятся еще к VII веку, а мозаики нижней части апсиды диаконника (четыре отца церкви) к IX веку. При этом он полагает, что эти мозаики были переделаны в XII веке. Богоматерь главной апсиды, датируемая Н. П. Кондаковым концом XII–началом XIII века, находит себе стилистические параллели в Сан Марко (мозаический образ в северном нефе и главный купол). О. Демус приписывает эту фигуру тому же греческому мастеру, которому принадлежит хранящаяся в Музее Торчелло голова неизвестного святого. Одновременная с Богоматерью композиция Страшного суда также может быть сопоставлена с памятниками позднего XII века. Для группы праведников ср. фрески Димитриевского собора во Владимире, для трактовки одеяний апостолов–мозаики Гроттаферраты, Монреале (Лот с ангелами), фрески Нередицы и Владимира. Все мозаики Торчелло сильно пострадали от реставраций.

235 *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 359–362; *W. Weidlé.* Mosaici veneziani, 8, fig. 31, 32. Предложенная Ш. Дилем и Г. Милле датировка около 1100 года является слишком ранней. Мозаика была, вероятно, исполнена в конце XII века, в пользу чего говорит ее сходство с мозаиками Сан Марко и Торчелло.

236 *F. Ongania.* La basilica di San Marco a Venezia. Venezia 1878–1893; *J. J. Tikkanen.* Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig.–ActaSSFenn, 1889, 207 ff.; *Id.* Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e la loro relazione con la Bibbia Cottoniana.–AStArt, I 1888, 212, 257, 348; *S. Beissel.* Die Mittelalterlichen Mosaiken von San Marco.–ZBildK, VI 1893, 231, 267, 363; *P. Saccardo.* Les mosaïques de Saint Marc à Venise. Venise 1897; *E. Manfredi, L. Marangoni.* Le opere di restauro nella Basilica di San Marco. Venezia 1908; *O. Böhm.* Note on the Mosaic of the «Discovery of the Body of St. Marc» in the Basilica of St. Marc, Venice.–BM, XVII 1910 April, 40–46; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 82, 103, 140–141, 339–343, 358–359; *C. Bricarelli.* San Marco di Venezia e l'Apostoleion di Costantinopoli.–Civiltà cattolica, LXVI 1915 4, 147 ss.; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Venise, Saint-Marc, 728; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 25–71; *G. Lorenzetti.* Venezia e il suo estuario. Milano 1926, 197–210; *G. Gombosi.* A San Marco mozaikjai.–Magyar Müveszet, VI 1930, 565–584; *Diez, Demus.* Byzantine Mosaics in Greece, 100–101, 103–106, 113–114; *O. Demus.* Über einige venezianische Mosaiken des 13. Jahrh.–Belvedere, X 1931, 87–99; *V. Lasareff.* Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder.–ArtSt, VIII 1931, 7 ff.; *R. Tozzi.* I mosaici del Battistero di San Marco.–BA, XXVI 1933, 418–432; *G. Gombosi.* Il più antico ciclo di mosaici di San Marco.–Dedalo, XIII 1933 6, 325–345; *L. Marangoni.* L'architetto primo di San Marco.–ArchVen, serie V, XIII 1933 (рец. Э. Вейганда: BZ, XXXV 1935 2, 489–490); *O. Demus.* Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100–1300. Baden bei Wien 1935; *V. Lasareff.* The Mosaics of Cefalù.–ArtB, XVII 1935 2, 229–232; *S. Bettini.* I mosaici di San Marco.–Emporium, 1939 ottobre, 178–180; *Id.* Mosaici antichi di San Marco a Venezia. Bergamo 1944; *G. Mariacher, T. Pignatti.* S. Marco di Venezia. Firenze 1950; *O. Demus.* Das älteste venezianische Gesellschaftsbild.–JÖBG, I 1951, 89–102; *Id.* Das Problem der ältesten Mosaiken von San Marco.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 131–132; *Id.* A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice.–Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 348–361; *G. Galassi.* I nouvi mosaici scoperti a San Marco in Venezia.–ArtVen, IX 1955, 242–248; *O. Demus.* Das Problem der ältesten Mosaiken von San Marco.–Venezia e l'Europa. Venezia 1956 (= Atti del XVIII Congresso internazionale di storia dell'arte), 151; *W. Weidlé.* Mosaici veneziani. Milano 1956; *G. Galassi.* I mosaici di recente scoperti a S. Marco di Venezia, loro caratteri e connessioni.–CorsiRav, 1956, 67–70; *P. Toesca, F. Forlati.* Mosaici di San Marco complesso. Milano 1957; *F. Forlati.* Lavori a San Marco.–ArtVen, XIII–XIV 1959–1960, 262–264; *Id.* Ritrovamenti a S. Marco, II. Un affresco del Duecento.–Ibid., XVII 1963, 223–224; *Swoboda*, 117–121; *S. Bettini.* I mosaici medioevali di San Marco. Milano 1965. Тонкую художественную интерпретацию декоративного убранства Сан Марко можно найти в талантливой книжке: *G. Duthuit.* Byzance et l'art du XII^{e} siècle. Paris 1926, 45–50. Наиболее убедительную датировку и классификацию мозаик дал О. Демус.

237 *Van Marle.* La peinture romaine, 179–180, fig. 78; *Id.* Italian Schools of Painting, I, 418–419; *Muratoff.* La peinture byzantine, 115, pl. CXLVIII; *Toesca*, 970; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 454.

238 *G. Niemann, H. Swoboda, C. Lanckoronski.* Der Dom von Aquileia. Wien 1906; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Aquilée, 715; *P. Toesca.* Gli affreschi del Duomo di Aquileia.–Dedalo, VI 1925 giugno, 32–57; *A. Morassi.* La pittura e la scultura nella Basilica.–La Basilica di Aquileia. Bologna 1933, 319–326, tav. LXX–LXXXII; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 420, 428, 437; *G. De Francovich.* Problemi della pittura e della scultura preromanica.–Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, II. I problemi comuni dell'Europa post-Carolingia. Spoleto 1955, 377–378; *L. Magnani.* Gli affreschi della basilica di Aquileia. Torino 1960; *O. Demus.* Salzburg, Venedig und Aquileia.–Festschrift K. M. Swoboda. Wien 1959, 79–80; *R. Vailland.* Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance. Paris 1963. В росписи крипты собора в Аквилее невозможно усмотреть руку греческого мастера, как на этом настаивает О. Демус.

239 См.: *Dalton*, 316, 490–493; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 601–610; *Diehl*, 712–734 (с указанием более старой литературы).

240 *E. Mâle.* L'art réligieux du XII^{e} siècle en France. Paris 1922, 92–106; *J. Ebersolt.* Recherches sur les influences byzantines et orientales en France pendant les

Croisades, 2 ed. Paris 1954; *W. Koehler*. Byzantine Art in the West.–DOP, 1 1941, 63–87. Ср.: *J. Porcher*. Byzance et la peinture romane française. La Bible de Sauvigny.–RArts, Mai–Juin 1958, 137–140; *Id.* La Bible de Sauvigny.–La Revue Française, 1962, 13–24; *M. Concasty*. Vierge Eléousa d'une Bible romane.–Actes du XII[e] Congrès international des études byzantines, III. Beograd 1964, 31–34.

241 *A. Haseloff*. La miniature anglaise.–A. Michel. Histoire de l'art, II 1. Paris 1906, 316–318; *E. Millar*. La miniature anglaise du X[e] au XIII[e] siècle. Paris–Bruxelles 1926, 49–52, 102.

242 *E. Tristram*. English Medieval Wall Painting. The Twelfth Century. Oxford 1944, 105, pl. 23.

243 *A. Haseloff*. La miniature en Allemagne.–A. Michel. Histoire de l'art, II 1, 320–325; *G. Swarzenski*. Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Textband und Tafelband. Leipzig 1908–1913; *G. Seyter*. Die byzantinischen Einflüsse auf die Kultur des mittelalterlichen Deutschland.–Leipziger Vierteljahrsschrift für Südosteuropa, 5 1941, 153–172; *D. Bruck*. Der byzantinische Einfluss auf die Salzburger Buchmalerei des XII. Jahrhunderts. Dissertation. Wien 1948; *O. Demus*. Salzburg, Venedig und Aquileia.–Festschrift K. M. Swoboda. Wien 1959, 75–82; *K. Weitzmann*. Eine spätkomnenische Verkündigungsikone des Sinai und die byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts.–Festschrift für von H. Einem. Berlin 1965, 309–312. Сильные византийские влияния дают о себе знать также в витражах церкви св. Елизаветы в Марбурге. См.: *A. Haseloff*. Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg. Berlin 1906. О влиянии византийского искусства на искусство Европы в целом см.: *O. Demus*. Die Rolle der byzantinischen Kunst in Europa.–JÖBG, XIV 1965, 139–155.

244 Эта рукопись, хранившаяся в Национальной библиотеке в Страсбурге, сгорела в 1870 году.

VIII ТРИНАДЦАТЫЙ ВЕК

1 *Н. П. Кондаков*. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения. С.-Петербург 1911; *Н. П. Лихачев*. Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. С.-Петербург 1911. Систематический обзор всех исследований, посвященных вопросу о происхождении палеологовского стиля, содержит доклад О. Демуса, сделанный на XI международном конгрессе византинистов в Мюнхене в 1958 году (*Demus*. Die Entstehung des Paläologenstils).

2 *Д. В. Айналов*. Византийская живопись XIV столетия. Петроград 1917.

3 *Ф. Успенский*. О рукописях истории Никиты Акомината в парижской Национальной библиотеке.–ЖМНП, 1877 ноябрь, 77.

4 *Gregorii Cyprii* Sermo res suas continens.–PG, 142, col. 22.

5 *Theodori Ducae Lascaris* Epistulae LXXX. Nunc primum ed. N. Festa. Firenze 1898, 107.

6 *А. А. Васильев*. Латинское владычество на Востоке. Эпоха Никейской и Латинской империй (1204–1261). Петроград 1923, 34.

7 См.: *Muratoff*. La peinture byzantine, 129–131.

8 *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 409–410.

9 Ibid., 416–422; *V. Lasareff*. Two Newly-Discovered Pictures of the Lucca School.–BM, LI 1927 August, 62; *E. Sandberg-Vavalà*. La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione. Verona 1929, 148–151; *G. Millet*. L'art des Balkans et l'Italie au XIII[e] siècle.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 272–297. Д. В. Айналов (Византийская живопись XIV столетия, 118–119) приписывает этому мотиву итальянское происхождение, что решительно опровергается приведенными нами примерами.

10 И этот мотив Д. В. Айналов (Византийская живопись XIV столетия, 74) трактует как чисто западное нововведение. Однако он уже встречается в византийских памятниках XII века (роспись Спасо-Мирожского монастыря в Пскове, серебряный энколпий с эмалевым Распятием в госпитале Санта Мария делла Скала в Сиене). См.: *V. Lazarev*. Über eine Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder.–ArtSt, VIII 1931, 16–17.

11 *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 483–488; *Кондаков*. Сирия, 277–281, табл. LXV; *E. Panofsky*. Imago Pietatis.–Festschrift für M. J. Friedländer. Leipzig 1927, 261–308. Самым ранним примером данного иконографического типа является икона в ризнице храма Гроба Господня в Иерусалиме, эмалевый оклад которой относится ко второй половине XII века.

12 *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 627–628; *Grabar*. La peinture en Bulgarie, 104–106 (с указанием более старой литературы). Н. П. Кондаков (Иконография Богоматери, 1911, 32–40) приписывал в свое время этому типу итальянское происхождение. Позднее (Иконография Богоматери, I, 255–258, II, 408–410) он отказался от первоначальной точки зрения. Тип Млекопитательницы восходит к старой эллинистическо-коптской традиции. Он неоднократно встречается в памятниках византийской живописи (фрески Латмоса, Смирнский Физиолог, cod. Vat. gr. 1162 и др.). См.: *V. Lasareff*. Studies in the Iconography of the Virgin.–ArtB, XX 1938 1, 27–36; *Л. Мирковић*. Богородица Млекопитатељница.–Богословље, XIII 1 1938, 14–32; *Id.* Die nährende Gottesmutter (Galaktotrophusa).–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 297–304.

13 *M. Alpatoff, V. Lasareff*. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche.–JbPrKs, XLVI 1925 II, 148ff.; *Кр. Миятев*. Към иконографията на Богородица Умиление.–ИБАИ, III 1925, 165–193; *K. Weigelt*. Über die «mütterliche» Madonna in der italienischen Malerei des dreizehnten Jahrhunderts.–ArtSt, VI 1928, 195–221; *I. Grabar*. Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa.–Mélanges Ch. Dichl, II. Paris 1930, 29–42. Н. П. Лихачев (Историческое значение итало-греческой иконописи, 153, 168–170) приписывал Умилению итальянское происхождение, против чего решительно говорит ряд более ранних византийских памятников XI–XII веков (например, cod. Pantocr. 49, Смирнский Физиолог, Евангелие в собрании Фрир в Вашингтоне, утраченная Псалтирь из бывшего Христианско-археологического университетского собрания в Берлине и др.), на которых данный иконографический тип встречается уже в развитом виде. Опубликованные Г. Жерфанионом каппадокийские фрески доказывают, что этот мотив имел также широкое распространение в восточнохристианском искусстве (Токалы килисе, Чарыклы килисе, капелла в Гёреме, см.: *Jerphanion*, pl. 81, 125, 135). Усложненный тип Умиления с Христом, стоящим на коленях сидящей Богоматери, впервые всплывает в парижском свитке Exultet (Bibl. Nat. Nells. Acq. lat. 710, около 1115). См.: *V. Lasareff*. Studies in the Iconography of the Virgin.–ArtB, XX 1938 1, 36–42.

14 *Кондаков*. Иконография Богоматери, 1911, 182–187; *A. Grabar*. Deux images de la Vierge dans in manuscrit serbe.–L'art byzantin chez les slaves, II. Paris 1930, 264–276; *Н. Беляев*. Образ Божьей Матери Пелагонитиссы.–ByzSl, II 1930 2, 386–394; *V. Lasareff*. Studies in the Iconography of the Virgin.–ArtB, XX 1938 1, 42–46. Н. П. Кондаков приписывал этому типу итальянское происхождение, против чего справедливо возражает А. Н. Грабар. Однако его выведение типа Взыграния из старых египетских традиций малоубедительно. Занесенный из Византии в Италию, этот тип получает здесь, с конца XIII века, довольно широкое распространение (Мадонны в Галерее Сабауда из коллекции Р. Гвалино в Турине, в Национальной галерее в Перудже, в Национальном музее в Фаэнце, в Эрмитаже и др.). См.: *C. Weigelt*. An Early Trecento Umbrian Painter.–ArtAm, XV 1927 6, 255–264; *E. Tea*. Una tavoletta della Pinacoteca di Faenza.–L'Arte, XXV 1922, 34–35; *V. Lazarev*. Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo.–Art Ven, VIII 1954, 80.

15 *A. Grabar*. Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe. И этот тип, называемый Утешением, Н. П. Кондаков (Иконография Богоматери, 1911, 165–168) связывал с Италией. По мнению А. Н. Грабара, мы имеем здесь опять-таки пережиток старого египетского мотива.

16 *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 229–230.

17 Ibid., Index: Berlin, 736; *Wulff*, 535; *Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 174–175; L'art byzantin, art européen, n°323.

18 *Кондаков*. Афон, 285–287; *G. Millet, S. Der Nersessian*. Le psautier armenien illustré.–REArm, IX 1929, 165, 180–181.

19 *K. Weitzmann*. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest.–GBA, XXV 1944, 193–214; *Swoboda*, 132.

20 *Buberl*, 23, Taf. XXX; *Delatte*, 2, pl. I; *K. Weitzmann*. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, 197–200; L'art byzantin, art européen, n°324. То обстоятельство, что типы евангелистов из афинского Евангелия повторяются среди набросков Книги образцов в Вольфенбюттеле (cod. 61/62 Aug. oct.), исполненной около 1230–1240, не может служить решающим аргументом для датировки афинского манускрипта. Оно говорит лишь о том, что подобного рода иконографические типы были в ходу уже в четвертом десятилетии XIII века. Ср.: *K. Weitzmann*. Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler-Musterbuches.–Festschrift H. R. Hahnloser zum 60. Geburtstag. Basel–Stuttgart 1961, 223–250.

21 *A. M. Friend*. The Greek Manuscripts [of the Garrett Collections].–The Princeton University Library Chronicle, 3 1942, 133; *K. Weitzmann*. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, 201–202; *Demus*. Die Entstehung des Paläologenstils, 20, 54. Типы евангелистов Матфея и Марка повторяются в cod. Ivir. 5 (Иоанн и Марк).

22 *J. Berger de Xivrey*. Notice d'un manuscrit grec du XIII[e] siècle, conservé à la Bibliothèque Impérial et renfermant le Nouveau Testament.–Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, XXIV 1863, 97–118; *Bordier*, 226; *H. Willoughby*. Codex 2400 and Its Miniatures.–ArtB, XV 1933 1, 18–19; *R. Devreesse*. Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, II. Le fonds Coislin. Paris 1945, 177–179; Byzance et la France médiévale, n°47; *H. Buchthal*. An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth Century.–The Connoisseur, 1964 Aprile, 217–218.

23 *E. Goodspeed, D. Riddle, H. Willoughby*. The Rockefeller McCormick New Testament, I–III. Chicago 1932; *H. Willoughby*. Codex 2400 and Its Miniatures.–ArtB, XV 1933 1, 1–74; *Id.* Vagrant Folios from Family 2400 in the Freer Library of Philadelphia.–Byzantion, XV 1940–1941, 127–132; L'art byzantin, art européen, n°300. Богато иллюстрированная рукопись имеет девяносто миниатюр и восемь таблиц канонов (двадцать пять миниатюр утрачено). Иконография восходит к александрийской редакции.

24 *Амфилохий*, 32–51; *Кондаков*, 255; *Покровский*. Евангелие в памятниках иконографии, XIX–XX; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, Index: Saint-Pétersbourg, 750; *E. C. Colwell, H. R. Willoughby*. The Four Gospels of Karahissar, I–II. Chicago 1936 (ср. рецензию Ф. Дёльгера: BZ, XXXVII 1937 2, 390–394).

25 *'Α. Ξυγγόπουλος.* Σπαράγματα ἱστορημένου Εὐαγγελίου.–ΔΧΑΕ, 1923, 3–16; *H. Willoughby.* Codex 2400 and Its Miniatures, 63, fig. 64–74.

26 *H. Omont.* Un nouveau manuscrit grec des Evangiles et du Psautier illustré.–CRAI, 1912, 514–517; *H. Willoughby.* Codex 2400 and Its Miniatures, 13, fig. 12, 13, 16, 61–63; Byzance et la France médiévale, n°46; *Beckwith.* Art of Constantinople, 133.

27 *Brockhaus*, 204–205; *G. Millet, S. Der Nersessian.* Le psautier armenien illustré.–REArm, IX 1929, 165, 178–179, pl. XV; *E. Goodspeed, D. Riddle, H. Willoughby.* The Rockefeller McCormick New Testament, III, 296; *H. Willoughby.* Codex 2400 and Its Miniatures, 19. Дата–1086 год–не определяет время возникновения манускрипта, так как она скопирована с более ранней рукописи.

28 *H. Willoughby.* Codex 2400 and Its Miniatures, 65; L'art byzantin, art européen, n°299. Предположение О. Демуса (Die Entstehung des Paläologenstils, 18–19), с которым согласились также Х. Бухталь (*H. Buchthal.* An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth Century.–The Connoisseur, 1964 Aprile, 217–218) и К. Свобода (*Swoboda*, 156), что вся эта группа рукописей исполнена еще в Никее, а затем перенесена в Константинополь, маловероятно и не может быть как-либо обосновано.

29 *G. Millet.* Quelques représentations byzantines de la salutation angélique.–BCH, XVIII 1894, 458; *Id.* L'art byzantin, 236; *Покровский.* Евангелие в памятниках иконографии, XVIII; *Кондаков.* Афон, 288–291; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Athos, Iviron, 736; *Wulff*, 535; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 96; *Brockhaus*, 170, 186–188, 217–222; *Gerstinger*, 32; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Ἱστορημένα Εὐαγγέλια μονῆς Ἰβήρων Ἁγ. Ὄρους. Ἀθῆναι 1932, 7, εἰκ. 12–57; *Dölger.* Athos, 198–201; *K. Weitzmann.* Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, 202–203; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 16–20; *Beckwith.* Art of Constantinople, 132; *Swoboda*, 142–143. Кроме Г. Милле, Д. В. Айналова, К. Вейцмана и О. Демуса, правильно датировавших рукопись XIII веком, все остальные ученые относили ее к XII веку, что приводило к совершенно неверной оценке ее положения в истории византийского искусства. На XIII век указывает не только стиль, но и характер письма. Предположение Н. П. Кондакова, будто бы последние листы (456, 457) происходят из другой рукописи, было убедительно опровергнуто Г. Милле, отметившим единство стиля всех миниатюр. К. Вейцман относит иверский кодекс к первой половине XIII века (до 1261). Столь ранняя датировка опровергается всем ходом развития византийской живописи этого времени.

30 *Bordier*, 227–231; *Кондаков*, 244–245; *Покровский.* Евангелие в памятниках иконографии, XX–XXI; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Paris, 745–746; *Gerstinger*, 38; *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 170; *Omont*, 47–48, pl. XC–XCVI; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 196–197; *K. Weitzmann.* Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, 203–205; *H. Buchthal.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957, 69; Byzance et la France médiévale, n°79; *Beckwith.* Art of Constantinople, 132; *Swoboda*, 142–143; L'art byzantin, art européen, n°325. На связь рукописи с Македонией первым указал Г. Милле. Близость стиля к Псалтири Томича из Исторического музея в Москве и сербской Псалтири в Мюнхене подтверждает вероятность возникновения парижской рукописи в одной из областей Македонии. Ср. также миниатюру, вшитую в cod. Phillipps 3887 (Лондон).

31 *Hatch.* Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, 113–120, pl. LVI–LXIII; L'art byzantin, art européen, n°291. Ленинградский фрагмент происходит из Иерусалима.

32 *Кондаков*, 254; *Dalton*, 476; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 196–197; *Beckwith.* Art of Constantinople, 132; L'art byzantin, art européen, n°326.

33 *E. de Muralt.* Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque Imperial Publique. St. Petersbourg 1864, 56–57; *Амфилохий*, 27–32; *Кондаков*, 255; *В. Н. Лазарев.* Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в.–ВВ, V 1952, 178–190; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 16; *Гранстрем.* Каталог греческих рукописей.–ВВ, 23 1963, 185–186, n°349, 350. К cod. Leningr. gr. 101 близки по стилю миниатюры Евангелия 340 из Библиотеки Пирпонта Моргана в Нью-Йорке (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 142, pl. CII).

34 *Münoz.* I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 29–34, tav. 7–10; *Friend*, 128; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 16. Типы лиц ср. с мозаиками Кахрие джами (патриархи в куполе) и с росписью в Сопочанах (фигуры святых).

35 Лицо изображенного на л. 356 Иоасафа Комнина Малиасина имеет вполне портретные черты. Рукопись с Дипломами Макринитиссы погибла при пожаре библиотеки в 1904 году.

36 *Gerstinger*, 38, Taf. XXIII, XXIV; *Buberl, Gerstinger*, 60–62, Taf. XXIX; *M. Restle.* Die Miniaturen des Codex Vindob. Hist. gr. 53.–Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens, 3. Recklinghausen 1965, 97–108; L'art byzantin, art européen, n°368. Две миниатюры с портретами Никиты Хониата и императора Алексея V Мурзуфла восходят к прототипу от 1205 года.

37 *Beissel.* Vaticanische Miniaturen, 18–19, Taf. X; *Friend*, fig. 140, 141; *Buberl, Gerstinger*, 64.

38 *Beissel.* Vaticanische Miniaturen, 19–20, Taf. XII; *Friend*, 129, fig. 92–94; *M. Alpatoff.* A Byzantine Illuminated Manuscript of the Palaeologue Epoch in Moscow.–ArtB, XII 1930 3, 218; *Buberl, Gerstinger*, 64; *K. Weitzmann.* Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, 207; *S. Radojčić.* Frescoes of Sopočani. Beograd 1953, 5, 9; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 17; *Beckwith.* Art of Constantinople, 131.

39 *Γ. Σωτηρίου.* Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. Ἀθῆναι 1924, 85, *πίν.* 6; *Grabar.* L'empereur dans l'art byzantin, 111, 272, pl. XXVI–2; BZ, 48 1955 2, 525 (аннотация Ф. Дельгера на новое издание путеводителя Г. Сотириу с уточнением датировки хрисовула: не 1293, а 1301 год); L'art byzantin, art européen, n°371.

40 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Saint-Pétersbourg, 750, fig. 156; *K. Weitzmann.* A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings.–GBA, LXII 1963 juillet–août, 105, fig. 12. Датировка Г. Милле XII веком является слишком ранней. Против нее говорит не только стиль миниатюр, но и характер письма.

41 *Buberl*, 19, Taf. XXVI; *Delatte*, 24–26, pl. IX, X.

42 *Buberl*, 20–21, Taf. XXVII; *Delatte*, 33–36, pl. XIII; L'art byzantin, art européen, n°320. Тонко сработанный трон Иоанна лишний раз показывает, откуда заимствовали прототипы для тронов своих Мадонн Чимабуе и Дуччо.

43 *Кондаков*, 255.

44 *Gerstinger*, 38–39, Taf. XX; *Buberl, Gerstinger*, 43–46, Taf. XVI–XVIII.

45 *Кондаков.* Афон, 287; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Athos, Vatopédi, 737. Cod. Vatop. 735 был, вероятно, исполнен в Македонии.

46 *Кондаков.* Русские клады. С.-Петербург 1896, 212–213; *L. M. E. de Beylié.* L'habitation byzantine. Paris 1902; *Millet.* L'art byzantin, 213–214; *Dalton*, 486; *Wulff*, 539; *Diehl*, 876–877; *Peirce, Tyler.* Byzantine Art, 56, pl. 99, 100; *Gerstinger*, 37–38; L'art byzantin, art européen, n°367; *S. Cirac Estopañan.* Skyllitzes Matritensis, I. Reproducciones y miniatures. Barselona–Madrid 1965. Характер письма позволяет датировать рукопись второй половиной XIII века. Грубого исполнения миниатюры принадлежат нескольким художникам.

47 *Кондаков.* Афон, 292–294; *Diehl*, 874; *S. Der Nersessian.* L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph. Paris 1937, 23–25, pl. I–XXI; *K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos, 105–107. Наряду с греческим текстом рукопись имеет его французский перевод en regard.

48 *S. Bettini.* I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito.–ArtVen, VIII 1954, 25, 31–32, 37.

49 *Galassi.* Roma o Bisanzio, II, 324–329; *Id.* I nuovi mosaici scoperti a San Marco.–ArtVen, IX 1955, 248; *Id.* La pittura di Vladimir e i differenti angoli visuali degli storici d'arte.–Ibid., X 1956, 20, 24.

50 *C. Ragghianti.* Pittura del Dugento a Firenze. Firenze 1957, 112.

51 Помимо литературы, приведенной в главе VII, примеч. 47, см.: *Кондаков.* Афон, 284; *Ф. Успенский.* Константинопольский серальский кодекс Восьмикнижия.–ИРАИК, XII 1907, 54–57; *Brockhaus*, 172, 212–217; *M. Alpatoff.* Rapport sur un voyage à Constantinople. Peinture byzantine.–REG, XXXIX 1926, 318–319; *K. Weitzmann.* Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, 208–210; *Dölger.* Athos, 182–183; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 17, 20; *K. Weitzmann.* Aus den Bibliotheken des Athos, 25–27. Большинство исследователей относило ватопедский Октатевх к XI–XII векам. Ф. И. Успенский был первым, кто предложил более позднюю датировку (середина XIII века). К. Вейцман считает временем возникновения рукописи ранний XIII век. Развитой стиль миниатюр не позволяет датировать ватопедский кодекс ранее последней трети XIII века.

52 *E. T. DeWald.* A Fragment of a Tenth-Century Byzantine Psalter in the Vatican Library.–Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter, I. Cambridge 1939, 139–150; *K. Weitzmann.* Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, 209–210.

53 *Кондаков*, 164–165; *Venturi*, II, fig. 313; Le miniature della Bibbia cod. Vat. Reg. gr. I e del Salterio cod. Vat. Palat. gr. 381. Milano 1905 (= Collezione Paleografica Vaticana, 1), tav. 19–22; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 402; *Id.* Die Entstehung des Paläologenstils, 17; *H. Buchthal.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford 1957, 84; *K. Weitzmann.* Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai.–JÖBG, VI 1957, 138–139; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 99, tav. 176, 177. О. Пехт первым дал правильную датировку ватиканской Псалтири, которую обычно относили к гораздо более раннему времени.

54 *K. Weitzmann.* Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai, 136–137, Abb. 7; L'art byzantin, art européen, n°283; *M. Chadzidakis, A. Grabar.* La peinture byzantine et du haut Moyen Age, pl. 95. Псалтирь имеет только одну миниатюру (Покаяние Давида).

55 *Tikkanen.* Psalterillustration, 1; *Лихачев.* Историческое значение итало-греческой иконописи, 207, рис. 95; *Wulff*, 522; *K. Weitzmann.* Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai, 125–143; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 17; *Гранстрем.* Каталог греческих рукописей.–ВВ, 23 1963, 185, №347. К. Вейцман первым связал ленинградский фрагмент с cod. Sinait. 38 и тем самым отвел ему верное историческое место.

56 Например, в cod. Ivir. 5 (л. 330 об.) на втором плане представлено здание с конхой. Эта необычная для позднего византийского искусства форма встречается на л. 78 cod. Paris. gr. 510, восходящего к старой александрийской редакции. Весьма пространственная трактовка города в cod. Ivir. 5 (л. 403) несомненно навеяна ранними образцами (ср. л. 409 об. cod. Paris. gr. 510). Изогнутая стена и стоящая на

высоком постаменте колонна позади евангелиста Иоанна на л. 116 об. cod. Leningr. 101 напоминает старые эллинистические мотивы в ватиканском Свитке Иисуса Навина, в парижском кодексе Григория (л. 104, 409 об., 452). в cod. Paris. gr. 139 (л. 1 об.) и в Евангелии X века из афонского монастыря Ставроникита (43, л. 13). Пространственно трактованное здание с более низкой боковой пристройкой позади евангелиста Луки на л. 1 об. cod. Leningr. 101 – излюбленный архитектурный мотив на страницах парижского кодекса Григория Назианзина (например, л. 67 об., 332 об. и др.). Здание с портиком позади евангелиста Луки на л. 76 об. cod. Leningr. 101 представляет вольную переработку такой же постройки на одной из миниатюр cod. Paris. gr. 510 (л. 174 об.). См.: *В. Н. Лазарев.* Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. – ВВ, V 1952, 189.

57 Кроме приведенных в тексте рукописей упомяну еще следующие манускрипты XIII века: Афины, Византийский музей: Евангелие 4; Национальная библиотека: Евангелие 153 (*Buberl*, Taf. XXVIII; *Delatte*, pl. XXIV), Евангелие 127 (*Buberl*, Taf. XXIX; *Delatte*, pl. 23), Евангелие 80 (*Buberl*, Taf. XXVIII); Музей Бенаки: Евангелие vitr. 34/4; Коллекция Е. Стафатос: Евангелие от 1226 года (передано в Библиотеку Gennadion, Ms. I, 5, см.: Collection H. Stathatos. Limoges 1957, 79, pl. XV); Афон, Ватопед: Апостол и Псалтирь 655, Псалтирь 851, Новый Завет от 1290 года 740, Лествица от 1294 года (*Martin*, 168, fig. 21); Дионисиат: Евангелие, Апостол и Псалтирь 33, Евангелие 12, Литургический свиток 101; Есфигмен: Часослов 71, Апостол 64 (*Dölger*. Athos, 196–197); Ивер: Евангелие 55 (*O. Demus*. Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. – JÖBG, IX 1960, 79–80); Каракал: Евангелие 22; Лавра: Евангелие 32А, Евангелие 111А, Книга Иова 100 В; Монастырь св. Пантелеимона: Евангелие 25 (*Dölger*. Athos, 204–205), Евангелие и Апостол 15; Ставроникита: Евангелие 56, Псалтирь 46 (*С. Радојчић*. Студије о уметности XIII века. – Глас САН, CCXXXIV. Одељење друштвених наука, 7. Београд 1959, 33–39, сл. 79); Филофеев монастырь: Евангелие 5 (*K. Weitzmann*. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest, 205–206, fig. 9; не ранний XIII век, как полагает К. Вейцман, а зрелый); Балтимор, Уолтерс Арт Гэлери: Новый Завет 525 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 143, pl. XCVI), Евангелие 528 (ibid., 144; *O. Demus*. Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. – JÖBG, IX 1960, 80–82), Евангелие 529 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 144), Евангелие 531 (ibid., 145, n° 732, pl. CV; *M. Alpatov*. Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt, 2. Forschungen im Gebiete der byzantinischen Plastik und Malerei. – RepKunstw, XLIX 1928, 75; *H. Buchthal*. A Byzantine Miniature of the Fourtes Evangelist and Its Relation. – DOP, 15 1961, 131–132; L'art byzantin, art européen, n° 319); Берлин, Государственная библиотека: Новый Завет с Псалмами gr. oct. 13; Государственные музеи, Гравюрный кабинет: Псалтирь 78А9, или Hamilton 119 (*Grabar*. Iconoclasme, 202, fig. 1; L'art byzantin, art européen, n° 286); Бостон, Музей изящных искусств: лист с изображением евангелиста Луки 19.118 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 142, pl. XCVIII; лист из этой же рукописи с изображением евангелиста Марка находится в Музее изящных искусств в Монреале); Вена, Национальная библиотека: Сборник отеческих творений theol. gr. 40 (*Buberl, Gerstinger*, 58–59, Taf. XXVIII); Венеция, Греческий институт византийских и поствизантийских исследований: Евангелие gr. 2 (*Ἀ. Ξυγγόπουλος*. Τὸ ἱστορημένον Εὐαγγέλιον τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας. — Θησαυρίσματα, I 1962, 63–88); – Иерусалим, Библиотека Греческого патриархата: Псалтирь 'Αγίου Τάφου 51 (*A. Baumstark*. Ein rudimentäres Exemplar der griechischen Psalterillustration durch Ganzseitenbilder. – OrChr, II 1912, 107–110; *K. Weitzmann*. Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai. – JÖBG, VI 1957, 136–137), Новый Завет 'Αγίου Τάφου 37 (*A. Baumstark*. Zum stehenden Autorenbild der byzantinischen Buchmalerei. – OrChr, III 1913, 305–310; *Hatch*. Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, 93–95, pl. XXXVI–XXXVIII; L'art byzantin, art européen, n° 294); Измир (Смирна), церковь евангелиста Иоанна: Евангелие от 1298 года; Каир, Синаеджуванийское подворье: Новый Завет с Псалтирью 2123, около 1242 года (с вшитыми миниатюрами XV–XVI веков, миниатюра с изображением Илии в пустыне относится к XIII веку, см.: Monumenta Sinaitica, 48–52, табл. 35, 36); Кембридж, Кингс колледж: Повесть о Варлааме и Иоасафе 338 (*S. Der Nersessian*. L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph. Paris 1937, 25–26, pl. XXII–XLIV); Киев, Центральная научная библиотека Академии наук УССР: Никомидийское Евангелие [*Н. И. Петров*. Миньятюры и заставки в греческом Евангелии XI–XII в. и отношение их к мозаическим и фресковым изображениям в Киево-Софийском соборе. – ТКДА, 1881 май, 78–100; *Его же*. О миниатюрах греческого Никомидийского Евангелия (XIII в.) в сравнении с миниатюрами Евангелия Гелатского монастыря XI века. – Труды V АС в Тифлисе, 1881. Москва 1887, 170–179; *Его же*. Миниатюры и заставки в греческом Евангелии XIII-го в. – Искусство (Киев), 1911 1, 117–130 и 4, 170–192, ил. 1–24]; Кипр, собрание митрополита Китийского: Евангелие (*Γ. Σωτηρίου*. Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. Ἀθῆναι 1935, πίν. 131–133); Ленинград, Библиотека Академии наук СССР: Евангелие РАИК 76; Публичная библиотека: Евангелие греч. 183, Евангелие греч. 204, миниатюра с изображением евангелиста Иоанна греч. 313, Евангелие греч. 540, Евангелие греч. 644; Лондон, Британский музей: Евангелие Add. 5111 (лондонская рукопись XII столетия, но вшитые миниатюры с изображениями трех сидящих евангелистов XIII века, см.: *G. Mathew*. Byzantine Painting. London [1950], pl. 8), Евангелие Add. 22739, Евангелие Add. 22740 (*Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 184, 192, 203; рукопись XII века, миниатюры с изображениями трех евангелистов добавлены значительно позже, вероятная дата этих миниатюр 70-е или 80-е годы XIII века), Евангелие Add. 37007; Музей Виктории и Альберта: миниатюра с изображением евангелиста Марка 8980 Е; Мадрид, Национальная библиотека: Псалтирь Bordona 1.002 (L'art byzantin, art européen, n° 724); Милан, Амброзиана: Слова Григория Назианзина I 120 sup. (*Gengaro, Leoni, Villa*. Codici dell'Ambrosiana, 207–209), Слова Григория Назианзина G 88 sup. (ibid., 184–188, tav. LXII, LXIII), Песнопения Иоанна Дамаскина С 60 sup. (ibid., 182–184), Астрономические и математические сочинения А 45 sup. (ibid., 188–189, tav. LXIV–LXVI); Митилены, Библиотека Лицея: Евангелие 9 (L'art byzantin, art européen, n° 318); Монреаль, Музей изящных искусств: миниатюра с изображением евангелиста Марка 33.1373; Библиотека Университета МакДжилла: миниатюра с изображением сидящего евангелиста I; Москва, Гос. Библиотека СССР имени В. И. Ленина: Евангелие ф. 201, 19; Исторический музей: Лествица от 1285 года греч. 146 (*Martin*, 169–170, fig. 13); Нью-Йорк, коллекция Крауса: Евангелие (ранее Phillipps 3887, с тринадцатью вшитыми миниатюрами позднего XIII века, см.: *H. Buchthal*. An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth Century. – The Connoisseur, 1964 Aprile, 217–224); Библиотека Пирпонта Моргана: Евангелие М 423 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 144, pl. CI); Оксфорд, Бодлейянская библиотека: Ветхий Завет New College 44 (*Pächt*. Byzantine Illumination, 8, fig. 10 a, b), Слова Григория Назианзина Roe 6 (ibid., 9, fig. 23; L'art byzantine, art européen, n° 348), Евангелие E. D. Clarke 6 (*Pächt*. Byzantine Illumination, 8, fig. 9 f); Пророки Laud. gr. 30 A; Christ Church: Новый Завет 12, Евангелие 24, Евангелие 25, Евангелие 26; Охрид, Народный музей: Евхологий с Евангелием 53 (Minijatura u Jugoslaviji. Zagreb 1964, n° 123); Палермо, Национальная библиотека: Новый Завет с Псалтирью 4 (L'art byzantin, art européen, n° 298); Париж, Национальная библиотека: Евангелие от 1263 года gr. 117 (Byzance et la France médiévale, n° 82), Евангелие от 1291 года gr. 118, Евангелие gr. 51 (ibid., n° 78), Книга Иова с толкованиями gr. 134 (*Bordier*, 223–225; *A. Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale. Paris 1939, fig. 61, 62; Byzance et la France médiévale, n° 83), Менологий на январь gr. 1561 (Byzance et la France médiévale, n° 80); Литургия Василия Великого suppl. gr. 578 (ibid., n° 48); Патмос, Библиотека монастыря Иоанна Богослова: Евангелие 88 (*Jacopi*, fig. 78–81), Евангелие 89 (ibid., fig. 82), Литургия Василия Великого 707, rot. I (ibid., tav. XXIII, fig. 145–147); Принстон, Университетская библиотека: Евангелие Garret 7 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, Евангелие Garret 7 (143, pl. CI; L'art byzantin, art européen, n° 322); Рим, Библиотека Ватикана: Евангелие 1155, Книга Иова gr. 751, Книга Иова gr. 1231; Синай, монастырь св. Екатерины: Евангелие 149, Евангелие 156, Евангелие 221, Стихирарь 1216; Холкэм (Англия), Библиотека графа Лейчестера: Евангелие 3 (*W. O. Hassell*. Byzantine Illumination of Holcham. – The Connoisseur, CXXXIII 1954 March, 88–92; L'art byzantin, art européen, n° 341).

58 *V. Lasareff*. Early Italo-Byzantine Painting in Sicily. – BM, LXIII 1933 December, 279; *Demus*. Mosaic of Norman Sicily, 189, 191; *Felicetti-Liebenfels*, 64, Taf. 72. Происходит из разрушенной церкви в Калатамауро около Энтеллы. Типы Богоматери и Христа обнаруживают ближайшее сходство с мозаической иконой из церкви св. Георгия в Эрегли (Национальный Археологический музей в Софии).

59 *J. Strzygowski*. Die Kathedrale von Herakleia. – JhÖAIWien, I 1898, Beiblatt, 23–26; *Кондаков*. Иконография Богоматери, II, 198–199.

60 *Johann Georg, Herzog zu Sachsen*. Das Katharinenkloster am Sinai, 17, Abb. 20; Monumenta Sinaitica, 28–30; *V. Lasareff*. Two Newly-Discovered Pictures of the Lucca School. – BM, LI 1927 August, 61; *Demus*. Mosaics of Norman Sicily, 430; *Id*. Die Entstehung des Paläologenstils, 55; *Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 71, II, 85–87; *K. Weitzmann*. Thirteenth Century Crusader Icon on Mount Sinai. – ArtB, XLV 1963 3, 196, fig. 23; Frühe Ikonen, Taf. 36. Г. и М. Сотириу датируют синайскую икону слишком рано (XII век). Для типов Богоматери и Христа ср. мозаику в Палатинской капелле (стоящая Одигитрия под изображением св. Андрея в боковой апсиде), фреску в Бояне (люнета над входом) и икону Берлингьеро Берлингьери в собрании Дж. Страуса в Нью-Йорке.

61 *Н. Кондаков*. Иконография... Иисуса Христа. С.-Петербург 1905 (= Лицевой иконописный подлинник, I), 33–34, рис. 50; *Его же*. Иконография Богоматери, II, 282–283; *Wulff*, 513; *Ἀ. Ὀρλάνδος*. Ἡ Πόρτα Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας. – ΑΒΜΕ, 1 1935, 5–40; *Bettini*. Pittura bizantina, II^2, 32–34.

62 *Στ. Ξενόπουλος*. Ψηφιδωτὴ εἰκὼν ἡ Ἐπίσκεψις ἐν τῷ Βυζαντινῷ Μουσείῳ Ἀθηνῶν. – ΔΧΑΕ, II 2 1925, 44–53; *Bettini*. Pittura bizantina, II^2, 29; *Felicetti-Liebenfels*, 64, Taf. 73 B; *Demus*. Die Entstehung des Paläologenstils, 55; *Μ. Χατζηδάκης*. Δώδεκα βυζαντινες εἰκόνες. Ἀθῆναι 1961, πίν. 1; Frühe Ikonen, Taf. 51.

63 *A. Colasanti*. Reliquiari medioevali in chiese romane. – Dedalo, XIII 1933, 292–293.

64 *A. Darcel*. La Collection Basilewsky. Paris 1874, 25; *Dalton*, 433; *Банк*. Византийское искусство в СССР, ил. 249. Икона сильно пострадала от времени, утраты заделаны воском.

65 *X. Barbier de Montault*. La Bibliothèque Vaticane,

122; *Muñoz.* L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 169–170, fig. 136; *Dalton*, 432; L'art byzantin, art européen, n° 165. Икона возникла не ранее конца XIII века.

66 *Dölger.* Athos, 120–122. Ср. литературу, приведенную в главе VII, примеч. 122. Для типа Богоматери ср. мозаику в Кахрие джами (Богоматерь в куполе).

67 *V. Lasareff.* Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons.–BM, LIX 1931 October, 165; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 253. Для иконографического типа ср. cod. Vat. gr. 756. Как доказывает сопоставление со стилистически близкими афинским хрисовулом от 1301 года и cod. Leningr. gr. 101 (Христос во славе над евангелистом Матфеем), икона в Эрмитаже исполнена в самом конце XIII века.

68 Икона сильнейшим образом пострадала от времени. Верхняя часть головы утрачена полностью. См.: *Е. С. Овчинникова.* Миниатюрная мозаика из собрания Государственного Исторического музея.–ВВ, XXVIII 1968, 207–224.

69 *Кондаков.* Афон, 113–114; *Brockhaus*, 98; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 24; *Wulff, Alpatoff*, 56, 260; *Bettini.* Pittura bizantina, II^{2}, 30; *Dölger.* Athos, 144–145; *Felicetti-Liebenfels*, 64, Taf. 74.

70 *Кондаков.* Афон, 112–113; *Brockhaus*, 98; *Wulff, Alpatoff*, 58, 261.

71 *Кондаков.* Афон, 109–112, табл. XIII; *Dölger.* Athos, 142–143; *Felicetti-Liebenfels*, 66, Taf. 75.

72 *E. A. Roulin.* Tableau byzantin inédit.–MonPiot, VII 1900, 95–103, pl. XI; *Кондаков.* Афон, 107–109; *A. Muñoz.* Un avorio bizantino già nel museo di Vich (Catalogna).–BZ, XIV 1905 3–4, 575, 577; *Id.* L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 170–171, fig. 139; *Wulff, Alpatoff*, 60, 296. Икона попала в Киев из Вича, около Барселоны. Ее обычно датировали XI–XII веками. Но по манере исполнения она близка группе мозаических икон конца XIII века. К этому же времени относится и мозаическая икона Богоматери Агиосоритиссы, хранящаяся в ризнице монастыря кларисс в Кракове. См.: *J. Pogaczewski.* Mozaikowy obraz N. Panny w kościele św. Andrzeja.–Sprawozdania komisji historii sztuki, VII. Krakow 1907, LXXII–LXXVI.

73 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 159, II, 139.

74 Ibid., I, fig. 191, II, 170–174.

75 *O. Wulff.* Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen der Kgl. Museen zu Berlin, III 2. Berlin 1911, Nr. 1910, Taf. XVII; *P. Orsi.* Siracusa: quadretto bizantino a mosaico della Sicilia.–Studien zur Kunst des Ostens Joseph Strzygowski zum 60. Geburtstage von seinen Freunden und Schülern. Wien–Hellerau 1923, 130–135; *Id.* Quadretto bizantino a mosaico della Sicilia.–StB, I 1924, 221–227; (*S. G. Mercati*). Il quadretto bizantino a mosaico della Sicilia descritto dal Sen. Paolo Orsi...–StBN, III 1931, 293; *Wulff, Alpatoff*, 105–108, 269; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 431; *Id.* Die Entstehung des Paläologenstils, 41, 57; *Felicetti-Liebenfels*, 65–66, Taf. 78; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 98, tav. 173 (с ошибочной датировкой XII веком); *Beckwith.* Art of Constantinople, 134. Из Никозии в Сицилии. Серебряный фон. Тип Христа находит себе ближайшую параллель в праздничной иконе из Эрмитажа в Ленинграде (XIV век) и в Распятии из собрания Харриса в Лондоне (вторая половина XIII века). Берлинская мозаическая икона последней четверти XIII века.

76 *G. Castelfranco.* Opere d'arte in Puglia.–BA, 1927, 289–293; *S. Bettini.* Appunti per lo studio dei mosaici portatili bizantini.–FelRav, 46 1938, 24–26; L'art byzantin, art européen, n° 164; Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococo. Catalogo. Bari 1964, 10, n° 9. В ряду византийских памятников с изображением фигуры стоящего Пантократора (cod. Vat. gr. 756, мозаическая икона в Есфигмене, афинский хрисовул от 1301 года, икона в Эрмитаже) мозаическая икона из Галатины является заключительным и наиболее зрелым звеном, что заставляет ее датировать самым концом XIII–началом XIV века. В пользу этой датировки говорит также сходство типа Христа с мозаиками Кахрие джами (Христос в куполе) и с мозаической иконкой в Шиме. Местом изготовления данной иконы был, без сомнения, Константинополь.

77 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 165, II, 144–147; *K. Weitzmann.* Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai.–ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 6–12, fig. 6.

78 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 168, II, 152–154.

79 Ibid., I, fig. 166, II, 147–149.

80 Ibid., I, fig. 167, II, 149–151.

81 Ibid., I, fig. 112–116, II, 111–112; *K. Weitzmann.* Mount Sinai's Holy Treasures.–NG, 1964 January, 118; Frühe Ikonen, Taf. 32, 33, 35. Другой расписной эпистилий XIII века с девятью фигурами Деисуса и десятью праздниками был найден М. Хадзидакисом в монастыре Ватопед на Афоне. См.: *M. Chatzidakis.* L'icone byzantine.–Saggi e memorie di storia dell'arte, 2. Venezia 1959, 25, fig. 13, 14; *Id.* Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος.–ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 380–397, πίν. 77–86; Frühe Ikonen, Taf. 43.

82 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 117–124, II, 112–114. Г. и М. Сотириу приписывают этот расписной эпистилий греко-венецианским мастерским либо иконописным мастерским на одном из эгейских островов, находившихся в это время под латинским господством.

83 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 72, 73, II, 87–88. Обе эти иконы, которые Г. и М. Сотириу датируют слишком рано (XII век), могли быть лишь частью Деисуса. Аналогичного типа икона с изображением полуфигуры архангела Михаила была открыта в Грузии в церкви св. Кирика и Иулитты в Кала.

84 XIII веком могут быть датированы еще следующие иконы: Афины, Византийский музей: Распятие [происходит из монастыря близ Арты, см.: *Μ. Σωτηρίου.* Ἀμφιπρόσωπος εἰκὼν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν ἐξ Ἠπείρου.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 135–143; L'art byzantin, art européen, n° 184, Frühe Ikonen, Taf. 44–47]; Музей Ловердоса: Иоанн Златоуст со св. Павлом (L'art byzantin, art européen, n° 262); Афон, Хиландар: Одигитрия [*S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.–JÖBG, V 1956, 67, Abb. 4; *Σ. Πελεκανίδης.* Ἡ φορητὴ εἰκὼν τῆς Ὁδηγητρίας τῆς μονῆς Χελανδαρίου.–ΑρχΕφ, II (1953–1954) 1956, 75–83], Христос Психосостис (*S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 67, Abb. 6; *Id.* Icônes de Serbie et de Macédoine, pl. 3), св. Пантелеимон (*S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 72, Abb. 8; *Id.* Icônes de Serbie et de Macédoine, X, pl. 8, Frühe Ikonen, Taf. 177, конец XIII века), Пантократор (*С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства. Београд 1955, 173, сл. 235), Богоматерь Милостивая (там же, 173, сл. 22); Венеция, Санта Мария делла Салуте: Богоматерь Месопандитисса (*Μ. Σ. Θεοχάρης.* Περὶ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνος Παναγίας τῆς Μεσοπαντιτίσσης.–ΠρακτΑΑ, 36 1961, 270–282); Сан Самуэле: La Beata Vergine delle Grazie (*Μ. Σ. Θεοχάρης.* Παναγία ἡ Ἀρτωκόστα. La Beata Vergine delle Grazie.–Εἰς μνήμην Γ. Π. Οἰκονόμου, II. Ἀθῆναι 1960, 230–253); Веррия, церковь св. Илии: Св. Николай (L'art byzantin, art européen, n° 243); Киев, Музей лавры (все иконы этого музея утрачены во время второй мировой войны): Св. Евфимий (*Н. П. Кондаков.* Иконы синайской и афонской коллекций преосв. Порфирия, издаваемые в лично им изготовленных 23 таблицах. С.-Петербург 1912, 25, табл. XIV; *Петров.* Альбом музея Киевской духовной академии, I, 11, рис. 13; *Wulff, Alpatoff*, 122, 272–273, Abb. 48. С Синая, частично записана), Богоматерь со св. Саввой (*Петров.* Ук. соч., 13, рис. 20; *Wulff, Alpatoff*, 122–124, 273, Abb. 49. С Синая, частично записана. Предложенная Н. И. Петровым и М. В. Алпатовым датировка XV веком является слишком поздней; ср. русскую икону Свенской Богоматери), Феодор Стратилат и Феодор Тирон (*Петров.* Ук. соч., 10, рис. 8; *Wulff, Alpatoff*, 124–126, 273, Abb. 50. С Синая, частично записана), Св. Петр и Арсений (*Петров.* Ук. соч., 10, рис. 7, почти целиком записана), Христос Еммануил (*Н. П. Кондаков.* Иконы синайской и афонской коллекций преосв. Порфирия, 5, табл. I; *Петров.* Ук. соч., 11–12, рис. 15; *Wulff, Alpatoff*, 140–142, 275, Abb. 58. С Синая, частично записана. О. Вульф вслед за Н. П. Кондаковым относил икону к XV веку и приписывал ее критской школе. Стиль иконы говорит решительно против столь поздней датировки; ср. тип юного Христа с фреской в Бояне); Кипр, Никозия, Агиос Лукас: Распятие, оборотная сторона двусторонней иконы (*D. Talbot Rice.* The Icones of Cyprus. London 1937, 255, No. 114, pl. XLI–114), Одигитрия (ibid., 218, No. 40, pl. XXII–40); Корча (Албания), церковь св. Георгия: Одигитрия (оборот–Распятие); Лан, собор: Спас Нерукотворный (*А. Грабар.* Нерукотворный Спас Ланского собора. Прага 1930; *S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 66; *К. Миятев.* Една българска икона във Франция.–Археология, 1965 3, 32–38. А. Н. Грабар приписывает эту икону славянскому мастеру, С. Радойчич–сербскому, Кр. Миятев–болгарскому); Охрид, церковь Богородицы Перивлепты: Пантократор от 1262/1263 года (*V. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 83–84, pl. II); Патмос, монастырь Иоанна Богослова: св. Иаков (L'art byzantin, art européen, n° 235; Frühe Ikonen, Taf. 39); Синай, монастырь св. Екатерины: Св. Николай (*Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 81, II, 93–94; *K. Weitzmann.* Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai.–ArtB, XLV 1963 3, 195–196), Деисус с фигурами сорока синайских святых (*Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 153, II, 134–135), Богоматерь Неопалимая купина между двумя монахами и синайскими игуменами (ibid., I, fig. 155, 156, II, 135–137), Богоматерь с младенцем между пророками и святыми (ibid., I, fig. 157, II, 137), Богоматерь Неопалимая купина между Моисеем и патриархом иерусалимским Евфимием (ibid., I, fig. 158, II, 138–139), Богоматерь Неопалимая купина с пророком Исаией (ibid., I, fig. 163, II, 143), Сергий и Вакх на конях с изображением на обороте Одигитрии (ibid., I, fig. 185, 186, II, 170–171), Георгий на коне (ibid., I, fig. 187, II, 174), Богоматерь Панагия ἡ Παράκλησις (ibid., I, fig. 173, II, 160–161), Пантократор (ibid., I, fig. 174, II, 161–162; датировка этой необычной по стилю иконы XIII веком остается для меня спорной), Богоматерь с младенцем между Иоанном Предтечей и св. Георгием (ibid., I, fig. 177, II, 164–165), Введение во храм и фигуры святых (ibid., I, fig. 180, II, 167), Праотцы Авраам, Исаак и Иаков (ibid., I, fig. 181, II, 168), Св. Ефрем, Иоанн Богослов и пророк Даниил (ibid., I, fig. 182, II, 168–169), Св. Евфимия и Марина (ibid., I, fig. 183, II, 169), Симеон-столпник и св. Варвара (ibid., I, fig. 184, II, 169–170), Распятие (ibid., I, fig. 194, II, 177; работа армянского мастера), Богоматерь Неопалимая купина между св. Стефаном и пророком Моисеем (ibid., I, fig. 197, II, 179–180), Снятие со креста (ibid., I, fig. 203, II, 183–184); Струга, церковь св. Георгия: Св. Георгий, 1266/1267 год (работа диакона Иоанна из Струги, см.: *V. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 84).

85 *K. Weitzmann.* Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai.–ArtB, XLV 1963 3, 179–203; *Id.* Crusader Icons on Mount Sinai.–Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 409–413.

86 *K. Weitzmann.* Thirteenth Century Crusader Icon on Mount Sinai, 180–190, fig. 1, 5–7, 9, 10, 18, 19. К тому же кругу относятся следующие иконы из монастыря св. Екатерины на Синае: расписной эпистилий с двунадесятыми праздниками (ibid., 181–183, fig. 3, 4), Богоматерь на троне, Смерть Моисея, Пир Ирода и Иоанн Предтеча в пустыне (ibid., 190–192, fig. 15), Богоматерь с апостолами Петром и Павлом, Антонием и Евфимием, Моисей и Илия-пророк (ibid., 192–193, fig. 17), триптих с Распятием и фигурами Моисея и Аарона (*Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 193, II, 175; *K. Weitzmann.* Op. cit., 197–198), пророки Моисей и Аарон (*Sotiriou.* Op. cit., I, fig. 172, II, 166; *K. Weitzmann.* Op. cit., 198), Моисей (*Sotiriou.* Op. cit., I, fig. 195, II, 178; *K. Weitzmann.* Op. cit., 198), фрагмент Деисуса (*Sotiriou.* Op. cit., I, fig. 176, II, 163; *K. Weitzmann.* Op. cit., 198), Пантократор (*Sotiriou.* Op. cit., I, fig. 196, II, 178; *K. Weitzmann.* Op. cit., 198), Богоматерь Агиосоритисса (*Sotiriou.* Op. cit., I, fig. 199, II, 181; *K. Weitzmann.* Op. cit., 198), Богоматерь с полуфигурами пророков и донатором (*Sotiriou.* Op. cit., I, fig. 171, II, 157; *K. Weitzmann.* Op. cit., 199), Богоматерь с младенцем, Моисей и Илия (Monumenta Sinaitica, 39, табл. 21; *K. Weitzmann.* Op. cit., 199–200), Три святых воина (Monumenta Sinaitica, 45, табл. 24; *K. Weitzmann.* Op. cit., 200).

87 *Dalton*, 420; *Wulff*, 579, Abb. 399; *'Α. 'Ορλάνδος.* Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης.–ΑρχΔελτ, 1919, 1–82; *Id.* Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης.–'Αθῆναι 1963. В области Эпирского деспотата сохранилось еще несколько памятников монументальной живописи XIII века: Панагия Веллас [фрагменты фресок от 1281 года: семейный портрет протостратора Феодора, его супруги Марии, его брата Иоанна и супруги последнего Анны, см.: *'Α. 'Ορλάνδος.* Μνημεῖα τοῦ Δεσποτάτου τῆς 'Ηπείρου. Ἡ Κόκκινη ἐκκλησιὰ (Παναγία Βελλᾶς).–'Ηπειρωτικὰ Χρονικά, II 1927 1–2, 153–169], Порта Панагия в Трикала (около 1285, портрет севастократора Иоанна Комнина Ангела, основателя церкви, во внешнем нарфике, см.: *'Α. 'Ορλάνδος.* Ἡ Πόρτα Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας.–ΑΒΜΕ, I 1935 1, 5–40), церковь св. Димитрия Катсурис в Арте (*'Α. 'Ορλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἄρτης. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος Κατσούρη.–ΑΒΜΕ, II 1936 1, 66–69), Като Панагия в Арте (*'Α. 'Ορλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Ἄρτης. Ἡ μονὴ τῆς Κάτω Παναγιᾶς.–ΑΒΜΕ, II 1936 1, 84–86), церковь св. Николая Родиас (*'Α. 'Ορλάνδος.* Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιᾶς.–ΑΒΜΕ, II 1936 2, 138–147). Все названные фрески, кроме несколько более поздних композиций второго слоя в церкви св. Димитрия Катсурис, отличаются архаическим строем форм. Это говорит в пользу того, что искусство, представленное мозаиками Панагии Паригоритиссы, было импортным, а не возникло на местной почве.

88 *K. Bittel, A. M. Schneider.* Archäologische Funde aus der Türkei 1940.–ArchAnz, 56 1941, 296–315 («Das Martyrion der Hl. Euphemia bei Hippodrom»); *A. M. Schneider.* Das Martyrion der Hl. Euphemia beim Hippodrom zu Konstantinopel.–BZ, XLII 1942–1949, 181–185; *Id.* Grabung im Bereich des Euphemia Martyrions zu Konstantinopel.–ArchAnz, 58 1943, 266–289; *R. Naumann.* Das Martyrion der Hl. Euphemia zu Istanbul.–Forschungen und Fortschritte, XIX. 20 Juli–1 August 1943, 213–214; *Beckwith.* Art of Constantinople, 145, fig. 195; *R. Naumann, H. Belting.* Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin 1966, 112–194, Taf. 21–47. Хотя надписи фресок восходят к до-Метафрастовой редакции, нет оснований датировать фрески IX веком, поскольку старой редакцией жития могли пользоваться и позже. Относить фрески к XIV веку, как это делает Дж. Беквис, я не вижу оснований. Этому противоречит прежде всего массивный характер архитектурных фонов, совершенно несвойственный живописи зрелого палеологовского стиля. Однако точное время выполнения фресок в церкви св. Евфимии остается для меня неясным. Датировка их поздним XIII веком, предложенная Х. Бельтингом, представляется мне весьма вероятной. В мартирии св. Евфимии сохранилось еще несколько малозначительных фресок: Спаситель и св. Евфимия (около 1200), изображение неизвестного заказчика перед Богоматерью и отцы церкви (XIII век), св. Георгий на коне и св. Димитрий на лисе (конец XIII века), Сорок мучеников севастийских (около 1300).

89 *H. Rott.* Kleinasiatische Denkmäler. Leipzig 1908, 246–252; *H. Grégoire.* Rapport sur un voyage d'exploration dans le Pont et en Cappadoce.–BCH, XXXIII 1909, 115; *Diehl*, 576; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 70, 88, 114, 404, 417–418; *Jerphanion*, II, 1–16, pl. 145, 146; II, 156–174, pl. 161–163, 164–1; II, 240–245, pl. 194–3; II, 187–205, pl. 164–2, 166–1, 167–172; *J. Lafontaine-Dosogne.* Nouvelles notes cappadociennes.–Byzantion, XXXIII 1963 1, 123–127, 136–137, 183. К числу датированных каппадокийских росписей XIII века следует отнести также фрески церкви св. Георгия в Белисырме (1282–1296), где имеется редкий сюжет–св. Марина, убивающая Вельзевула. См.: *J. Lafontaine-Dosogne.* Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébuhl.–Byzantion, XXXII 1962 1, 251–259; XXXIII 1963 1, 149–154, 183. Вероятно, в XIII веке исполнены более поздние росписи капеллы архангела Михаила к югу от Джемиле. См.: *Jerphanion*, II, 128–245, pl. 156–2, 157.

90 См. литературу, приведенную в главе VII, примеч. 137.

91 *N. Protassoff.* Monuments de Dževizlyk.–Byzantion, IV (1927–1928) 1929, 419–425.

92 *Γ. Σωτηρίου.* Ἡ σπηλιὰ τῆς Πεντέλης.–'Ημερολόγιον τῆς Μεγάλης 'Ελλάδος. 'Αθῆναι 1927, 210–214.

93 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Egine, 720; *Γ. Σωτηρίου.* Ἡ Ὅμορφη ἐκκλησιὰ Αἰγίνης.–ΕΕΒΣ, II 1925, 243–276; *A. M. Schneider.* Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ναΰδριου τῆς Ὅμορφης 'Εκκλησιᾶς Αἰγίνης.–Ibid., VI 1929, 398.

94 *Γ. Σωτηρίου.* Ἡ 'Αγία Τριὰς Κρανιδίου.–ΕΕΒΣ, III 1926, 192–205.

95 Несколько особое место среди росписей континентальной Греции занимают фрески церкви Ахеиропоитес в Салониках. Фигуры и полуфигуры святых, написанные в решительной, несколько грубоватой манере, выдаются тяжелыми, массивными формами и мясистыми чертами лиц. А. Ксингопулос убедительно датирует эти фрески 1224–1226 годами, что, однако, не дает еще оснований к их стилистическому сближению с фресками Милешевы. См.: *'Α. Ξυγγόπουλος.* Αἱ τοιχογραφίαι τῶν 'Αγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν 'Αχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης.–ΑρχΕφ, 1957 (1960), 6–30; *P. Miljković-Pepek.* La formation d'un nouveau stile monumental au XIII[e] siècle.–Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 309–313. Фрески примитивного ориентализирующего стиля от 1280 года сохранились в церкви Богоматери в Мутуллас на Кипре. См.: *Γ. Σωτηρίου.* Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. 'Αθῆναι 1935, 85–90; *A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplication in the Painted Churches in Cyprus.–JÖBG, IX 1960, 102–103; *Id.* The Painted Churches of Cyprus, 115–118; *A. Stylianou, A. H. S. Megaw.* Chypre. Mosaïques. Paris 1963, pl. XXIII. Здесь же следует упомянуть небольшой фресковый цикл от 1290 года, украшающий Хрисафиотиссу в Хрисафе в Лаконии (сцены из жизни Христа). Для фресок на острове Эвбея см.: *G. Sotiriou.* Die byzantinische Malerei des XIV. Jahrhunderts in Griechenland.–'Ελληνικά, I 1928, 103 ff.; *Id.*–ΠρακτΑΑ, 1934 [1935], 234 ff.; *A. S. Ioannou.* Byzantine Frescoes of Euboea, I. 13 and 14 Centuries. Athens 1959. Остатки фресок XIII века сохранились еще в следующих местах Греции и Кипра: Афины, Византийский музей: фигура диакона, фрагмент фрески (L'art byzantin, art européen, n° 143); Гераки, церковь св. Георгия таксиарха (*J. Lafontaine.* Le village «byzantin» de Iéraki.–Reflets du Monde, 1956 mai, 56–57); Каливия Кувара около Афин, церковь св. Петра (портрет афинского митрополита Михаила Хониата, 1233–1234; *A. Orlandos.* Il ritratto di Michele Choniatis metropolita di Atene.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 222; *Id.* Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου.–ΕΕΒΣ, XXI 1951, 210–214); Кипр, Калопанаиотис: церковь св. Ираклия в монастыре Иоанна Лампадистис (*A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus, 103–105; *A. Stylianou, A. H. S. Megaw.* Chypre. Mosaïques et fresques, pl. XIX); остров Китира, пещерный храм св. Софии (*A. Xyngopoulos.* Fresques de style monastique en Grèce.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. 'Αθῆναι 1955, 510–516); Крит, церковь св. Георгия в Кунени, 1284 [*K. E. Λασσιθιωτάκης.* Δύο ἐκκλησίες στὸ νομὸ Χανίων.–ΔΧΑΕ, IV 2 (1960–1961) 1962, 38–51, πίν. 21–26], церковь св. Георгия в Склабопула, 1290–1291; Мегара, церковь Христа в монастыре Иерофеос (*G. Lampakis.* Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce. Athènes 1902, 76); Наксос: церковь св. Николая близ Сангри, 1270 (*'Α. 'Ορλάνδος.*–ΑρχΕφ, 1960, 192 ff.), Панагия τῆς Γιαλλοῦς, 1289 [*N. Δρανδάκης.* Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Νάξου, Παναγία τῆς Γιαλλοῦς.–ΕΕΒΣ, 1964, 258–269]; Оропос, Беотия: церковь св. Георгия [снятые со стен фрески, изображающие св. Игнатия, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Назианзина, св. Климента и неизвестного диакона, перенесены в Византийский музей в Афинах, см.: *M. Χατζηδάκης.* Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν 'Ωρωπό.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 87–107]; Родос: церковь св. Георгия Бардас, 1290 (*'Α. 'Ορλάνδος.* Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου, 2. Αἱ τοιχογραφίαι.–ΑΒΜΕ, VI 2 1948, 112–148), церковь Богоматери ἡ Ζωοδόχος πηγή в Косинисти близ Димилии (*P. Lojacono.* Pitture parietali bizantine Rodiote.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 182–183); Салоники, церковь св. Екатерины [*Ch. Delvoye.* Travaux récents sur les monuments byzantins de la Grèce (1938–1947).–Byzantion, XIX 1949, 361]; Спилиа Пентелис, Аттика, пещерная церковь св. Спиридона [в частности, портрет афинского митрополита Михаила Хониата, 1233–1234; *'Α. 'Ορλάνδος.* Ἡ προσωπογραφία Μιχαὴλ τοῦ Χωνιάτου.–ΕΕΒΣ, XXI 1951, 210–214. Ср.: *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 48–49; *M. Chatzidakis.* Grecia. Medioevo.–EUA, VI 1958, 657–658; *M. Σωτηρίου.* Ἡ πρώϊμος παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς 'Ελλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα.–ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 257–273].

96 *M. Alpatoff.* Les fresques de Sainte-Sophie de Nicée.–EO, XXV 1926, 42–45; *Id.* Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt, 2. Forschungen im Gebiete der byzantinischen Plastik und Malerei.–Rep Kunstw, XLIX 1928, 68; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 53. Фрагменты фресок св. Софии являются слишком случайным материалом, чтобы говорить о консервативном характере всего никейского искусства, как это делает М. В. Алпатов.

97 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Paris, 745; *A. Baumstark.* Ein illustriertes koptisches Evangelienbuch vom Jahre 1250.–OrChr, IV 1915, 341–347; *Buchthal, Kurz*, 58.

98 *A. Baumstark.* Drei illustrierte syrische Evangeliare.–OrChr, IV 1904, 412; *Id.* Die liturgischen Handschriften des Jakobitischen Markusklosters in Jerusalem.–Ibid., I 1911, 134–136, 324–327; *J. Reil.* Der Bildschmuck des Evangeliars von 1221 im syrischen Kloster zu Jerusalem.–ZDPV, XXIV 1911, 138–148; *Hatch.* Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, 121–129, pl. LXIV, LXXV; *E. K. Редин.* Сирийская руко-

пись Евангелия с миниатюрами XIII века Библиотеки Британского музея.–ЗООИД, XXI 1898, 211–224; *Millet.* Iconographie de L'Evangile, Index: Berlin, Jerusalem, 737, 741; *G. de Jerphanion.* L'influence de la miniature musulmane sur un Evangéliaire syriaque illustré du XIII[e] siècle.–CRAI, 1939, 483–513; *Id.* Les miniatures du manuscrit syriaque n°559 de la Bibliothèque Vaticane. Città del Vaticano 1940; *Buchthal, Kurz*, 9–10, 12–14, 20–22 (с полной библиографией).

99 *Wulff.* Latmos, 222–227, Abb. 127, Taf. VIII, IX; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Latmos, 722; *Wulff*, 587; *Dalton.* East Christian Art; 251; *Diehl*, 579. Роспись возникла в первой половине XIII века.

100 *М. Алпатов, Н. Брунов.* Краткий отчет о поездке на Восток.–ВВ, XXIV (1923–1926) 1926, 62; *M. Alpatov.* Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt.–RepKunstw, XLIX 1928, 74–75; *Millet, Talbot Rice.* Byzantine Paintings at Trebizond, 95–100, pl. I–III; *D. Talbot Rice.* St. Sophia, Trebizond, and the Work of the Walker Trust.–Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 508–510; *Id.* The Work of the Russell Trust in the Church of St. Sophia at Trebizond.–Actes du XII[e] Congrès international des études byzantins, III. Beograd 1964, 381–383; *Id.* The Mission of the Apostles in St. Sophia at Trebizond.–ЗбНМ, 4 1964, 239–242; Les trésors de Turquie. Genève 1966, 120–121; *D. Talbot Rice.* Le style metropolitain dans l'art byzantin du XIII[ème] siècle et le travail du Russel Trust à Trebizond.–CorsiRav, 1967, 381–391; *Id.* Hagia Sophia at Trebizond. Edinburgh 1968. Систематическая расчистка фресок в храме св. Софии в Трапезунде велась с 1958 года Британским институтом в Анкаре при содействии Russel Trust.

101 Такая постановка вопроса ни в какой мере не снимает проблему константинопольских влияний, особенно в последней четверти XIII века.

102 *A. Stransky.* Remarques sur la peinture du Moyen Age en Bulgarie, en Grèce et en Albanie.–Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines, II. Sofia 1936, 38–40; *Id.* Les ruines de l'église de Saint Nicolas de Melnic.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 422–427; *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Παρατηρήσεις εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγ. Νικολάου Μελενίκου.–Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, VI 1950, 115–128. Роспись выполнена по заказу «севаста Владимира, друга и брата Франка» (Франком в начале XIII века греки именовали латинского императора Балдуина Фландрского).

103 *D. Koco, P. Miljković-Pepek.* La basilique de St. Nicolas en village Manastir dans la région de Moriovo.–Actes du X[e] Congrès international d'études byzantines. Istanbul 1957, 138–140, pl. XXIII, XXIV; *Id.* Манастир. Скопjе 1958; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI[e] et XII[e] siècle.–CorsiRav, 1962, 430–431; *Ф. Баришић.* Два грчка натписа из Манастира и Струге.–ЗРВИ, VIII 2 1964, 13–31. Проф. Ф. Баришич первым дал верную расшифровку надписи. Согласно последней, церковь была возведена протостратором Алексеем в 1095 году, а так как затем она пришла в ветхое состояние, на ее фундаментах в 1266 году возведена новая церковь по заказу игумена Акакия. Эта новая церковь была расписана в 1271 году тщанием диакона Иоанна, пригласившего «достойных, способных и превосходных» мастеров (имя диакона Иоанна встречается также в надписи от 1267 года на иконе св. Георгия в соименной церкви в Струге). По стилю фрески церкви св. Николая близки к росписям XII–XIII веков в Кастории. В целом они отличаются консервативным характером. Но среди них имеется группа фресок (архангел Михаил, св. Николай, Деисус, полуфигуры святых), обнаруживающая уже новые черты. Эта часть росписи принадлежит, по-видимому, самому молодому из мастеров.

104 *P. Perdrizet.* Melnic et Rossano.–BCH, XXXI 1907, 30–35; *Diehl*, 818; *A. Stransky.* Remarques sur la peinture du Moyen Age en Bulgarie, en Grèce et en Albanie, 37–38. А. Странски датирует погибшие фрески церкви св. Троицы и Панагии Пантанассы XIV веком.

105 *Кр. Миятев.* Црквата при с. Водоча.–Македонски преглед, 2. София 1926, 49–57; *Id.* Les «Quarante martyrs», fragment de fresques à Vodoča (Macédoine).–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 102–109; *N. Okunev.* Fragments de peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochride.–Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 126–129; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. VIII, pl. 14. Помимо Сорока мучеников в церкви св. Леонтия в Водоче сохранились и другие сильно попорченные фресковые фрагменты (два изображения Одигитрии, фигуры святых и архангела, сцены из жизни Христа, Евхаристия, Введение во храм, процессия ангелов и сцены мученичеств). Н. Л. Окунев относил древнейшую из известных ему частей росписи Водочи к XI веку, что представляется мне слишком ранней датой. Вероятно, фрески исполнены в XII веке (к XI веку принадлежит недавно открытый первый слой росписи; см. с. 100).

106 *Πελεκανίδης.* Καστοριά, 26, πίν. 63–86; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 26; *S. Pélékanides.* [Дополнительное сообщение к докладу В. Н. Лазарева «Живопись XI–XII веков в Македонии»].–XII[e] Congrès international des études byzantines. Rapports complémentaires. Résumes. Belgrade–Ochride 1961, 58–59.

107 *Ἀ. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς.–ΑΒΜΕ, IV 2 1938, 112–124; *Πελεκανίδης.* Καστοριά, 28, πίν. 90, 97β, 101.

108 *Ἀ. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς, 131–136; *Πελεκανίδης.* Καστοριά, 28, πίν. 102–110, 112; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 29.

109 О сербской живописи см.: *M. Waltrowits.* Ὁ Πρόδρομος. Mitteilungen über neue Forschungen auf dem Gebiete serbischer Kirchenbaukunst. Wien 1878; *Кондаков.* Македония, 169 и сл.; *Millet.* L'art byzantin, 951–955; *Покрышкин.* Православная церковная архитектура XII–XVIII стол. в нынешнем Сербском королевстве. С.-Петербург 1906; *Dalton*, 296–300; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Serbie, 726–727; *Н. Л. Окунев.* Сербские средневековые стенописи.–Slavia, II 1923 2–3, 371–399; *N. Okunev.* Monumenta artis serbicae, I–IV. Pragae 1928–1932; *Dalton.* East Christian Art, 258–259; *Diehl*, 818–829; *V. Petković.* Die Wiederentdeckung und Erforschung der mittelalterlichen serbischen Kunst.–Slavische Rundschau, 1929, 425–433; *Id.* La peinture serbe du Moyen Age, I–II. Beograd 1933–1934; *Н. Л. Окунев.* Портреты королей-ктиторов в сербской церковной живописи.–ByzSl, II 1930 1, 74–99; *E. Weigand.* Neuere Forschungen zur byzantinoslavischen Kunst der Balkanländer.–BZ, XXXIV 1934 1, 58–64; *С. Радојчић.* Портрети српских владара у средњем веку. Скопље 1934; *В. Петковић.* Легенда св. Саве у старом живопису српском.–ГласСКА, CLIX 1933, 5–59; *J. Pervan.* Serbia: the Cradle of the Renaissance.–Apollo, 1939 April, 163–166; *M. Kašanin.* L'art yougoslave des origines à nos jours. Beograd 1939; *Đ. Bošković.* Bulletin Yougoslave. Archéologie et histoire de l'art.–Byzantion, XIV 1939 2, 440–444; *М. Кашанин.* Уметност и уметници. Београд 1943; *Đ. Bošković.* Orient–Byzance–Macédoine–Serbie–Occident.–Archaeologia Iugoslavica, 1946, 145–159; *С. Радојчић.* Улога антике у старом српском сликарству.–Гласник Државног музеја у Сарајеву, I. Сарајево 1946, 39–50; *D. Talbot Rice.* Later Byzantine Painting.–Eidos, I 1950 3, 12–20; *F. Stelé.* Le byzantinisme dans la peinture murale yougoslave.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 253–259; *В. Р. Петковић.* Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа. Београд 1950 (ссылки на это издание справочного характера, где материал расположен по принципу алфавита, в дальнейшем я не даю); *G. Millet.* La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro), I–III. Albumes présentés par A. Frolow. Paris 1954–1962 (см. рецензию С. Радойчича: BZ, 48 1955 2, 420–422); *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства. Београд 1955 (см. рецензию Р. Любинкович: Naše starine, IV. Sarajevo 1957, 187–204); *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales. Paris 1955; *Đ. Bošković.* Les caractères essentiels de la peinture médiévale en Serbie et en Macédoine.–CorsiRav, 1956, 9–11; *D. Talbot Rice.* The Beginnings of Christian Art. London 1957, 179–193; *Ammann*, 142–147, 175–186; Galeries des fresques. Les fresques yougoslaves du moyen âge exposées au pavillon III de la Foire de Belgrade, 27 septembre–26 octobre. Belgrade 1958; *М. Ћоровић-Љубинковић.* Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве.–Старинар, VII–VIII (1956–1957) 1958, 77–90; *O. Bihalji-Merin.* Fresken und Ikonen. Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien. München 1958; *C. Stewart.* Serbian Legacy. London 1959; *А. Стојаковић.* Композиционе вредности инверзне перспективе у нашем средњовековном зидном сликарству.–ЗАФ, II 1960, 3–18; *R. Ljubinković, M. Ćorović-Ljubinković.* La peinture médiévale à Ohrid.–Musée National d'Ohrid. Recueil de travaux. Ohrid 1961 (= Средновековното сликарство во Охрид.–Народен музеј во Охрид. Зборник на трудови. Охрид 1961), 101–148; *З. Јанц.* Орнаментика фресака из Србије и Македоније од XIII до средине XV века. Београд 1961; *М. Ћоровић-Љубинковић.* Образ култа светог Стефана у српској средњовековној уметности.–Старинар, XII (1961) 1961, 45–60; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI[e] et XII[e] siècle.–CorsiRav, 1962, 405–441; *М. Татић-Ђурић.* Античко наслеђе у средњовековној уметности.–Жива Антика, XI 2. Скопје 1962, 377–398; *S. Radojčić.* The Golden Age of Wall Painting.–The Atlantic Monthly, 1962 Decembre, 101–112; *W. Molè.* Sztuka slowian południowych. Wrocław–Warszawa–Krakow 1962, 93–137; *R. Ljubinković.* Quelques observations sur le problème des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie Méridionale et la Serbie avant XIII[e] siècle.–CorsiRav, 1963, 181–205; *В. J. Ђурић.* Портрети на повељама византијских и српских владара.–ЗФФ, VII 1963 1, 251–272; *S. Radojčić.* La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fine alla metà del secolo XV.–CorsiRav, 1963, 293–325; *H. Hallensleben.* Die Malerschule des Königs Milutin. Giessen 1963; *R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen 1963; *A. Stojaković.* Une contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe.–Actes du XII[e] Congrès international des études byzantine, III. Beograd 1964, 353–362; *С. Радојчић.* Текстови и фреске. Београд [1965]; *Его же.* Зографи. О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности.–Зограф, 1. Београд 1966, 4–15; *Его же.* Старо српско сликарство. Београд 1966; *Св. Мандић.* Портрети на фрескама. Београд [1966]; *П. Миљковиќ-Пепек.* Делото на зографите Михаило и Еутихиј. Скопје 1967.

110 См.: *В. Ђурић.* Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког.–ЗРВИ, 5 1958, 184–189; Les fresques yougoslaves du moyen âge. Belgrade 1958, 9–11.

111 См.: *С. Радојчић.* Студије о уметности XIII века.–Глас САН, CCXXXIV. Одељење друштвених наука, 7. Београд 1959, 33–39.

112 *Покрышкин*, 24–25, табл. XI; *Millet.* L'art byzantin, 951; *Diehl*, 824; *В. Петковић.* Манастир Студеница. Београд 1924; *Н. Л. Окунев.* «Столпы святого Георгия». Развалины храма XII века около Ново-

го Базара.–SK, I 1927, 245; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 1–4, II, 7–9, pl. I–V; *С. Смирнов, Ђ. Бошковић.* Необјављене фреске XIII века у ризнице манастира Студенице.–Старинар, VIII–IX (1933–1934), 335–347; *С. Радојчић.* Портрети српских владара у средњем веку, 12–17; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. IX, pl. 31-3–47, 91, 92–1, 2; *S. Radojčić.* Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. Ἀθῆναι 1955, 434–435; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 7–8; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955, 24–25; *С. Мандић, М. Лађевић.* Откривање и конзервација фресака у Студеници.–Саопштења РЗЗСК, I 1956, 38–48; *D. Winfield.* Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia.–ByzSl, XIX 1958 2, 251–278; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 26; *Swoboda,* 136–137; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 19–20, Abb. 54, 59–67; *В. Ђурић.* Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле.–ЗРВИ, VIII 2 1964, 72–76; *Г. Бабић.* О композицији Успења у Богородичној цркви у Студеници.–Старинар, XIII–XIV (1962–1963) 1965, 261–265. Фрески от 1208–1209 года ни в коем случае не могут быть приписаны pictor graecus из Италии, как пытался доказать С. Радойчич. Это работа местного мастера, своеобразно сочетавшего романские элементы с византийскими. Выводить его из Салоник, как это делает А. Ксингопулос, также нет достаточных оснований. К четвертому десятилетию XIII века относятся фрагменты фресок–Богоматерь с ангелами, св. Иоанн с двумя воинами, Вход в Иерусалим, Мария у гроба, фигуры святых–в капелле св. Николая в Студенице, см.: *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. IX, pl. 31–1, 2; *В. Ђурић.* Једна сликарска радионица у Србији XIII века. Богородица Љевишка–Никољача–Морача.–Старинар, XII (1961) 1961, 63–65; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, Abb. 55–58.

113 *Покрышкин,* 31–32, табл. XXIX, XXX; *В. Петковић.* Жича.–Старинар, I 1906, 141–187, II 1907, 115–148, IV 1909, 27–106; *Кондаков.* Македония, 65–66; *В. Петковић.* Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис. Београд 1912; *Millet.* Iconographie de L'Evangile, Index: Žića, 728; *Н.Л. Окунев.* «Столпы святого Георгия». Развалины храма XII века около Нового Базара.–SK, I 1927, 245; *Petković.* La peinture serbe, II, 10–11; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. IX, pl. 53, 55, 59–1, 2, 62–2, 3, 4 (рец. С. Радойчича: BZ, 48 1955 2, 421); *Swoboda,* 137; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 19, Abb. 50–52.

114 *Okunev.* Monumenta artis serbicae, I, pl. 1, 2; *П. Поповић.* Фреске ктитора у манастиру Милешеви.–ПКЈИФ, VII 1927, 89–95; *В. Петковић.* Из старог српског живописа. Лик. св. Саве у Милешеви.–ПКЈИФ, VIII 1928, 107–109; *G. Millet.* Etudes sur les églises de Rascie.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 168–179; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 8b–12b, II, 12–13, pl. VI–XVII; *Р. Грујић.* Када је грађен манастир Милешева.–ГСНД, XV–XVI 1936, 356; *Н. Окунев.* Милешево, памятник сербского искусства XIII в.–ByzSl, VII 1937–1938, 33–107; *Grabar.* La peinture byzantine, 143–149; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. X, pl. 68–83; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 13–23; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie, fresques médiévales, pl. XII–XIV; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 27, 45–46; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 22–23, Abb. 82–98; *Ж. Стојковић.* Милешева. Београд 1963; *С. Радојчић.* Милешева. Београд 1963. В росписи Милешевы без труда опознаются различные манеры письма, что, однако, не дает основания рассматривать, вслед за О. Демусом, автора ктиторских портретов как греческого художника. Во внешнем нарфике изображен Страшный суд. Эту монументальную композицию С. Радойчич убедительно датировал после 1243 года. См.: *С. Радојчић.* Студије о уметности XIII века.–Глас САН, CCXXXIV. Одељење друштвених наука, 7. Београд 1959, 22–32, табл. LVI–LXX. Г. Милле датировал фрески Милешевы 1228–1234 годами, С. Радойчич—1234/1235-м, О. Демус—1236–1240-м.

115 См.: *Н. Окунев.* Милешево, памятник сербского искусства XIII в.–ByzSl, VII 1937–1938, 70–73.

116 *Ђ. Бошковић.* Осигуравање и рестoрација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи.–Старинар, VIII–IX (1933–1934), 92–108; *G. Millet.* L'église patriarcale de Peć, recherches et travaux de conservation, exécutes par G. Bosković.–CRAI, 1933 juillet–octobre, 353–355; *Petković.* La peinture serbe, II, 10, fig. 5–17, pl. XXII–XXIX; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 28; *П. Мијовић.* Пећка патријаршија. Београд 1960, 4–11; *A. Skovran.* Les fresques de l'église des Saints Apôtres de la Patriarchie de Peć.–XII[e] Congrès international des études byzantines, Ochride 1961. Résumés des communications. Ochride 1961, 94; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 23–24, Taf. 100–114; *Н. Давидовић.* Фреска визије пророка Данила у цркви св. Апостола у Пећкој патријаршији.–СКМ, II–III 1963, 117–124; *Р. Љубинковић.* Црква св. Апостола у Пећкој патријаршији. Београд 1964, табл. 1–33. Помимо Деисуса и Вознесения в раннюю группу росписей входят еще следующие сцены: Евхаристия, Воскрешение Лазаря, Тайная вечеря, Явление Христа апостолам, Уверение Фомы, Сошествие св. Духа, Явление ангела пророку Даниилу, Покаяние Давида, Даниил во рву львином, Видение пророка Даниила (четыре последние сцены написаны в притворе). Р. Любинкович склонен часть фресок из ранней группы росписей (Вознесение и другие) датировать эпохой Саввы I, что мало вероятно. И эти фрески возникли в середине XIII века, когда, согласно надписи в алтаре, была выполнена роспись церкви по повелению архиепископа Арсения. Известные различия в стиле объясняются тем, что здесь работали разные мастера. Западная часть храма украшена фресками в конце XIII века (*Petković.* La peinture serbe, II, pl. LXXII–LXXIV).

117 *В. Петковић.* Фреске XIII века у манастиру Морачи.–Vjesnik Hrvatstog archeološkog društva, XV. Zagreb 1928, 31–33; *Id.* La peinture serbe, I, pl. 5e–8a; *А. Дероко.* Морача.–Старинар, VII 1932, 9–14; *Fr. Mesesnel.* Manastir Morača i njegove ikone.–Narodna starina, 28. Zagreb 1934, 133–134; *Н.Л. Окунев.* Монастырь Морача в Черногории.–ByzSl, VIII 1939–1946, 109–114; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. X, pl. 85–2–4, 94; *А. Скован.* Испитивање и конзервација живописа манастира Мораче.–ЗЗСК, VI–VII (1955–1956) 1956, 261–264; *А. Скован-Вукчевић.* Фреске XIII века у манастиру Мораче.–ЗРВИ, 5 1958, 149–172; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 27–28, 45–46; *А. Скован.* Испитивање и конзервација манастира Мораче.–ЗЗСК, XI 1960, 197–200; *В. J. Ђурић.* Једна сликарска радионица у Србији XIII века.–Старинар, XII 1961, 63–76; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 22, Taf. 80, 81; *Swoboda,* 138–139; *А. Стојаковић.* Ктиторски модели Мораче.–Старинар, XV–XVI (1964–1965) 1966, 95–108. Изображение Богоматери с младенцем между двумя ангелами в тимпане нарфика относится к XIV веку. Фрески капеллы св. Николая в Студенице принадлежат той же мастерской, члены которой расписали церковь в Мораче. Нет оснований рассматривать, вслед за О. Демусом, главного из работавших в Мораче мастеров как греческого художника. А. Скован правильно отмечает, что в диаконнике работал лишь один мастер и этот мастер мог быть только сербом.

118 *Н.Л. Окунев.* Состав росписи храма в Сопочанах.–ByzSl, I 1929, 119–150; *A. Derocco.* Les deux églises des environs de Ras.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 137–146; *V. Petković.* La mort de la reine Anne à Sopočani.–Ibid., 217–221; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, I, pl. 3–7, II, pl. I; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 13–23c, II, 14–15, pl. XVIII–XXI; *Grabar.* La peinture byzantine, 148, 151; *M.A. Purković.* Two Notes on Medieval Serbian History.–SlEERev, XXIX 1951, 545–547; *Его же.* Доба живописања Сопоћана.–ГСПЦ, XXXIII 1952, 29; *С. Радојчић.* Фреске из Сопоћана. Београд 1953; *С. Мандић.* Три портрета у Сопоћанима.–Књижевне новине, 30 сентября 1954; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, II, p. VII–VIII, pl. 1–48, 97–99; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales, 22, pl. XV–XIX; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955, 7; *D. Winfield.* Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia.–ByzSl, XIX 1958 2, 251–278; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 23–24, 28–29, 47–48; *С. Радојчић.* Студије о уметности XIII века.–Глас САН, CCXXXIV. Одељење друштвених наука, 7. Београд 1959, 33–39, табл. LXXI–LXXV; *Γ. Σωτηρίου.* Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 22; *Swoboda,* 139–142; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 25–26, Taf. 115–142; *М. Рајковић.* Сопоћани. Фреске у централном делу цркве. Београд 1963; *В. J. Ђурић.* Сопоћани. Београд 1963; *Его же.* Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле.–ЗРВИ, VIII 2 1964, 76–78; Седам стотина година Сопоћана. Београд 1965; *A. Grabar, T. Velmans.* Gli affreschi della chiesa di Sopočani. Milano 1965. Аргументы, приведенные С. Радойчичем в пользу более ранней датировки сопочанских фресок (около 1256), представляются мне малоубедительными. О. Демус неправомерно растягивает сроки исполнения основной группы фресок XIII века (около 1258–около 1270). Роспись, конечно, возникла в гораздо более сжатые сроки (максимум в течение двух лет). В работе принимало участие несколько мастеров. О. Демус считает, что самый зрелый из этих мастеров был грек. Против этого предположения решительно говорит негреческий стиль фресок, которые никак нельзя рассматривать вслед за А. Ксингопулосом как «monument de style macédonien». Фрески Сопочан–классическое произведение *сербской* школы живописи. Типы святых и мучеников ср. с cod. Vat. gr. 1208 и с фресками и купольными мозаиками Кахрие джами. Одеяние евангелиста Иоанна с его ломающимися, как в романских иконах и фресках, складками ср. с платком, наброшенным на левую руку Мадонны Коппо ди Марковальдо в Санта Мария деи Серви в Сиене.

119 *Покрышкин,* 48–49, табл. XLVIII; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Gradac, 172; *Н.Л. Окунев.* Сербские средневековые росписи.–Slavia, II 1923 2–3, 396; *Его же.* Состав росписи храма в Сопочанах.–ByzSl, I 1929, 135; *Id.* Monumenta artis serbicae, II, pl. 3; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 29a, II, 15–16, pl. XXXIII, fig. 20; *М. Злоковић.* Градачка црква задужбина краљице Јелене.–ГСНД, XV–XVI 1935–1936, 61–80; *Ђ. Бошковић, С. Ненадовић.* Градац. Београд 1951; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, II, p. X, pl. 49–67, 100, 101; *В. J. Ђурић.* Историјске композиције у српском сликарству средњега века...–ЗРВИ, VIII 2 1964, 78. Фрески нарфика относятся к самому концу XIII века.

120 Вопрос о том, как читаются греческие надписи этих мастеров, остается спорным. Наиболее убедительное решение предложил, на мой взгляд, Р. Ха-

ман-МакЛен. См.: *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne, 34–44; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 19 и сл.; *Σ. Πελεκανίδης.* Ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς.–Μακεδονικά, 4 (1955–1960) 1960, 545–547; *R. Hamann-MacLean.* Zu den Malerinschriften der «Milutin-Schule».–BZ, 53 1960 1, 112–117; *П. Миљковиќ-Пепек.* Пишуваните податоци за зографите Михаил Астрапа и Еутихиј и за некои нивни соработници.–Гласник на Институтот за национална историја, IV 1–2. Скопје 1960, 139–170; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, III, p. XII, XIII; *П. Миљковиќ-Пепек.* Делото на зографите Михаило и Еутихиј. Скопје 1967.

121 См.: *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 24, II, pl. CXXI–CXXIII; *З. Блажић.* Чишћење и конзервација фресака у цркви св. Климента у Охриду.–ЗЗСК, I 1951, 60–66; *Đ. Boškocić.* Nouvelles byzantines de Yougoslavie.–Atti del VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 92–94, pl. XV, XVI; *Р. Кузмановски, Д. Шаљић.* Охрид и околина. Београд 1954, 40–47; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства. Београд 1955, 19–36, табл. XII–XVI; *S. Radojčić.* Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. Ἀθῆναι 1955, 435–437, Taf. 103–105; *Его же.* Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом «Животу св. Саве» и њена веза са сликарством XIII и XIV века.–ПКЈИФ, XXIII 1957 3–4, 214; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 30, 47; *J. Meyendorff.* L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine.–CahArch, X 1959, 270–272; *Д. Чорнаков.* Фреске у цркви светог Климента у Охриду. 1295 год. Београд 1961; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, III, p. X, XV, pl. 1–18, 19–1, 2; *H. Hallensleben.* Die Malerschule des Königs Milutin. Giessen 1963, 22–25, 51–54, 128–133; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 28–29, Abb. 160–181; *S. Der Nersessian.* Le Lit de Solomon.–ЗРВИ, VIII 1 1963, 77–82; *A. Xyngopoulos.* Au sujet d'une fresque de l'église Saint-Clement à Ochrid.–Ibid., 301–306. Пока роспись церкви Богоматери Перивлепты не будет полностью заснята и опубликована, преждевременно группировать материал по отдельным мастерам. Вопрос о новой датировке этих фресок, выдвинутый Х. Халленслебеном, который склонен относить их к 1310 или 1311 году, нуждается в дополнительном критическом рассмотрении. Прозвище Астрапа происходит от греческого слова ἡ ἀστραπή (молния) и, вероятно, намекает на способность художника быстро работать (вроде того как Луку Джордано называли «Luca fa presto»).

122 *Покрышкин,* 32–42, табл. XXXIV–XXXVI; *Н. Окунев.* Состав росписи храма в Сопочанах.–ByzSl, I 1929, 131–133; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 25b, е–28, II, 16–17, pl. XXX–XXXII; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, III, pl. 3; *Н. Окунев.* Арилье, памятник сербского искусства XIII века.–SK, VIII 1936, 221–258; *Ђ. Бошковић.* Неколико натписа са зидова српских средњевековних цркава.–Споменик СКА, LXXXVII. Београд 1938, 8; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, II, p. X, pl. 68–97, 102, 103; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales, 23; *С. Радојчић.* Студије о уметности XIII века.–Глас САН, CCXXXIV. Одељење друштвених наука, 7. Београд 1959, 40–45; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 26–27, Taf. 134–158; *S. Petković.* Arilje. Beograd 1965. С. Радойчич сближает с арильской росписью фрески старого нарфика церкви св. Апостолов в Пече. По его мнению, в выполнении фресок принимал участие Михаил Астрапа, что представляется мне малоубедительным.

123 Помимо сербских росписей XIII века, упомянутых в тексте, фрески этого времени сохранились еще в нескольких церквах. Одна из них–пещерный храм Петра Коришского неподалеку от Призрена. В нем имеются обезображенные насечками фрагменты фресок начала XIII века с изображениями Деисуса, фигур святых и повернутых к центру фигур святителей. См.: *Р. Љубинковић, Ђ. Бошковић.* Испосница Петра Коришког. Архитектура. Историја и живопис.–Старинар, VII–VIII (1956–1957) 1958, 91–112; *В. Ђурић.* Најстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког.–ЗРВИ, 5 1958, 173–202. Второй памятник–церковь св. Николая в селе Марков Варош близ Прилепа. Святительский чин и фигуры двух ангелов датируются концом XII века, но остальная роспись выполнена в конце XIII века (1293). Фрески, более чем посредственного качества, близки росписи Манастира. Сопровождаемые греческими надписями, они интересны полнотой своей иконографии, но их стиль остается очень отсталым. См.: *Ф. Месеснел.* Цква св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа.–ГСНД, XIX 1938, 37–52; *М. Рајковић.* Трагом једног византијског сликара.–ЗРВИ, 3 1955, 211; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, III 1962, p. VIII, IX, pl. 19–3, 4, 20–30; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 28. Taf. 159. Третий памятник–церковь св. Петра на берегу реки Лим. Здесь сохранились сильно поврежденные фрагменты фресок XIII века (фигуры двух епископов Хумских, архиепископа Саввы II и заказчика). См.: *Р. Љубинковић.* Хумско епархијско властелинство и црква светога Петра у Биjелом По%у.–Старинар, IX–X (1958–1959) 1959, 114–120. За последнее время открыто еще несколько сербских росписей XIII века: в церкви св. Петра и Павла около Нового Пазара (XII и XIII века, см.: *Р. Николић.* Петрова црква и Ђурђеви ступови. Београд 1961; *М. Лађевић.* Резултати испитивачких радова на фрескама цркве св. Петра и Павла крај Новог Пазара.–Саопштења РЗЗСК, IV 1961, 5–32; *R. Ljubinković.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI^{e} et XII^{e} siècle.–CorsiRav, 1962, 408–409; *Id.* Quelques observations sur le problème des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie méridionale et la Serbie avant XIII^{e} siècle.–Ibid., 1963, 188–195), в башенной капелле св. Троицы на Спасовой Воде близ Хиландара (около 1260, см.: *V. J. Djurić.* Fresques médiévales à Chilandar. Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos.–Actes du XII^{e} Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 61–75, fig. 2–5), в капелле св. Георгия в башне св. Георгия в Хиландаре (середина XIII века, см.: *V. J. Djurić.* Op. cit., 65–71, fig. 7–15), в пещерной церкви Архангела Михаила близ Струги (около 1260–1280, см.: *Г. Суботић.* Пећинска црква арханђела Михаила код Струге.–ЗФФ, VIII 1 1963, 299–331), в церкви монастыря Давидовица (конец XIII века, см.: *М. Ћоровић-Љубинковић.* Остаци живописа у Давидовици.–Саопштења РЗЗСК, IV 1961, 124–136).

124 *Теодосије Хиландарац.* Живот светога Савы. Изд. Ђ. Даничић. Београд 1860, 135 и сл. Ср.: *С. Радојчић.* Епизода о Богородици-Гори у Теодосијевом «Животу св. Саве» и њена веза са сликарством XIII и XIV века.–ПКЈИФ, XXIII 1957 3–4, 212–219.

125 *S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.–JÖBG, V 1956, 66–68; Frühe Ikonen, Taf. 157.

126 *W. F. Volbach.* Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom.–OCP, VII 3–4 1941, 480–497; *M. Anichini.* Di un antico quadro dei SS. Pietro e Paolo nella Basilica Vaticana.–RivACr, XVIII 1941, 141–149; *A. M. Ammann.* Die Ikone der Apostelfürsten in St. Peter zu Rom.–OCP, VIII 3–4 1942, 457–468; *S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 70–71; *Felicetti-Liebenfels,* 85, Taf. 104A; *S. Radojčić.* Icônes de Serbie et de Macédoine, n°9; L'art byzantin, art européen, n°227.

127 *З. Секулић.* О конзервацији неких икона ризнице св. Климента у Охриду.–ЗЗСК, I 1951, 67–69; *M. Ćorović-Ljubinković.* Die Ikonen von Ohrid. Beograd 1953, Taf. 4; *П. Миљковиќ-Пепек.* Авторите на неколку охридски икони од XIII–XIV век.–Гласник на музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија, I. Скопје 1954, 47–48; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства. Београд 1955, 27; *Felicetti-Liebenfels,* 55–56, Taf. 54; *J. Мацан.* Охридските икони.–КН, V 1959, 64–66; *S. Radojčić.* Icônes de Serbie et de Macédoine, n°11, 13, 15; *V. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 19–20, 85–86, pl. IV–VI; *T. Velmans.* Les icônes de la Macédoine et leur art.–IHA, 1966 4, 142–143, fig. 4. На оборотной стороне иконы представлена Одигитрия (*Felicetti-Liebenfels,* Taf. 89A).

128 *З. Блажић.* Конзервација икона у Македонији. Теорија и пракса.–ЗЗСК, II 1 1951, 82; *П. Миљковиќ-Пепек.* Авторите на неколку охридски икони од XIII–XIV век, 33–34, 46; *S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.–JÖBG, V 1956, 72; *Felicetti-Liebenfels,* 86, Taf. 102A; *J. Мацан.* Охридските икони.–КН, V 1959, 14; *S. Radojčić.* Icônes de Serbie et de Macédoine, n°4, 5; *V. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 20–21, 86–87, pl. IX; *T. Velmans.* Les icônes de la Macédoine et leur art.–IHA, 1966 4, 141, fig. 1.

129 По сравнению с сербскими иконами и особенно росписями сербские лицевые рукописи XIII века (во главе с погибшим в 1941 году Призренским Евангелием из Народной библиотеки в Белграде) отличаются архаизмом. В тератологическом орнаменте и зооморфических мотивах дают о себе знать сильные восточные влияния. См.: *A. Grabar.* Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique. Paris 1928, 57–91; *Id.* Deux images de la Vierge dans un manuscrit serbe.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 264–276; *S. Radojčić.* Stare srpske minijature. Beograd 1950, 30–31, tabl. VIII–XI; *Его же.* Уметнички споменици манастира Хиландара.–ЗРВИ, 3 1955, 164–167, сл. 1–10; *Его же.* Студије о уметности XIII века.–Глас САН, CCXXXIV. Одељење друштвених наука, 7. Београд 1959, 9–21, сл. 27–51; Minijatura u Jougoslaviji. Zagreb 1964, n°86, 122, 123.

130 О болгарской живописи см.: *B. Filov.* L'ancient art bulgare. Berne 1919; *А. Протич.* Юго-западната школа в българската стенопис през XIII и XIV век.–Сборник в честь на В. Н. Златарски. София 1925, 291–342; *Кр. Миятев.* Декоративната система на българските стенописи.–Там же, 135–149; *Его же.* Монументалната живопис в древна България.–Год СУбф, IV (1926–1927) 1927, 131–150; *Grabar.* La peinture en Bulgarie; *Б. Филов.* Старобългарската живопис през XIII и XIV век.–Българска Историческа Библиотека, III 1930 1, 52–95; *Id.* Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des altbulgarischen Reiches durch die Türken. Berlin-Leipzig 1932; *Н. Мавродинов.* Старобългарската живопис. София 1946; *И. Гошев.* Бележки за строежа и зографисването на православните храмове у нас.–ГДА, 1951–1952, 315–334; *В. Пандурски.* Църковната живопис в България и нейното културно-възпитателно значение.–Там же, 1955–1956, 375–416; *Ammann,* 140–142, 186–188; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 43–45; *Н. Мавродинов.* Старобългарското изкуство. Изкуството на Първото Българско царство. София 1959, 281–294; *А. Василиев.* Ктиторски портрети. София 1960; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис. София 1961; *A. Grabar, K. Mijatev.* Bulgarie. Peintures murales du Moyen Âge. Paris 1961; Изкуство, 1962 4–5 (статьи А. Грабара, К. Крыстева, Н. Мавродинова, Ив. Дуйчева, А. Божкова, М. Цончевой); *A. Bozhkov.* Bulgarian Art. Sofia 1964; Болгарская средневековая культура. София 1964; *И. Акрабова-Жандова.* Икони в Софийския Археологически музей. Датировани икони. София 1965; *В. Иванова-Мавродинова.* Украсата на старобългарските глаголически ракописи.–Изкуство,

1965 7, 10–16; *Н. Мавродинов.* Старобългарското изкуство XI–XIII в. София 1966; *Д. Панайотова.* Болгарская монументальная живопись XIV века. София 1966.
131 *Кр. Миятев.* Мозаики от Трапезица.–ИБАИ, II 1924, 163–177.
132 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 110–116, pl. VII; *A. Protić.* Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo au XIII[e] et au XIV[e] siècle.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 100, fig. 20–22; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst, 66–67. В алтаре церкви Димитрия Солунского в Тырново сохранился фрагмент фрески позднего XII века (нижняя часть лица и плечи фигуры неизвестного святого), а в Национальном музее в Тырново находится фрагмент росписи из царского дворца (рука и часть одеяния), отличающийся высоким качеством исполнения. Дальнейшие раскопки в Тырново несомненно бросят свет на развитие тырновской школы живописи.
133 *Ф. И. Успенский.* О древностях города Тырново.–ИРАИК, VII 1-3 1901, 1–24; *А. Грабар.* Стенописът на църквата «св. Четиридесет мъченици» във Велико Търново.–ГНМ, 1921, 90–112; *Id.* La peinture en Bulgarie, 97–110, pl. VI; *A. Protić.* Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo au XIII[e] et au XIV[e] siècle, 94–95, pl. III; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst, 65–66. А. Протич приписывает сцены мученичества юго-западной школе, а фрески западной стены–тырновской школе.
134 *N. A. Bees.* Aus Bojana, der Grabstätte der Bulgarenkönigin Eleonore.–Studien zur Kunst des Ostens Joseph Strzygowski zum 60. Geburtstag von seinen Freunden und Schülern. Wien–Hellerau 1923, 104–111; *А. Грабар.* Боянската църква. София 1924 (= Художествени паметници на България, I); *Id.* Un reflet du monde latin dans un peinture balkanique du 13[e] siècle.–Byzantion, I 1924, 229–243; *Id.* La peinture en Bulgarie, 117–176; *A. Protić.* Юго-западната школа в българската стенопис през XIII и XIV век.–Сборник в чест на В. Н. Златарски, 291–342; *Д. Айналов.* Боянская роспись 1259 года.–ИБАИ, IV (1926–1927), 131–134; *Н. Мавродинов.* Боянските стенописи.–Златорог, X 1929, 39–47; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst, 68–75; *Ph. Schweinfurth.* Die Wandbilder der Kirche von Bojana bei Sofia. Berlin 1943; *Н. Мавродинов.* Боянската църква и нейните стенописи. София 1943; *Г. Стойков.* Боянската църква. София 1954; *К. Цонев.* За техниката на боянските стенописи от 1259 година.– Изкуство, 1959 7–8, 47–53; *М. Бичев.* Църквата в Бояна.–Там же, 29–47; *В. Пандурски.* Стенописите от Бояна.–ГДА, IX (XXXV) 1959–1960, 373–415; *А. Василиев.* Ктиторски портрети, 16–26; *Ив. Акрабова-Жандова.* Боянската църква. София 1960; *Ст. Михаилов.* Боянската църква–бележит паметник на средновековното българско изкуство.–Археология, 1960 2, 1–13; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис, табл. 3–23; *A. Grabar, K. Mijatev.* Bulgarie. Peinture murales du Moyen Âge, 6–8, 19–21, pl. III–XVIII; *Кр. Миятев.* Роспись Боянской церкви. София 1961; *A. Obretenov.* Les peintures murales de Boïana.–Omagiu lui G. Oprescu. Bucureşti 1962, 413–436 [= Боянските стенописи.–ИИИИ, VI 1963, 5–22]; *И. Михалчева.* Портретният характер на изображенията в Бояна.–ИИИИ, IV 1961, 149–177; *Swoboda,* 148–150; *И. Дуйчев.* Боянската църква в научната литература.–Там же, VI 1963, 23–46 [= *Id.* Българско средновековие. София 1972, 478–512]; *П. Боев, П. Мутафов, А. Боева.* Биологични и медицински елементи в стенописите на Боянската църква.–Там же, 47–63; *Кр. Миятев.* Няколко нови данни и мисли за историата на Боянската църква.–Археология, 1963 2, 23–28; *И. Гълъбов.* Надписите към боянските стенописи. София 1963; *С. Ямщиков.* Фрески Бояны.–Искусство, 1964 4, 59–65. Д. В. Айналов первым отметил ряд западных черт в стиле Бояны. Однако он сильно переоценил их значение. В частности, неверен и его вывод о том, что Боянская роспись в своем целом связана с константинопольской школой, якобы также находившейся под западным влиянием. Боянские фрески, уже отмеченные печатью национального своеобразия, ни в какой мере не могут быть использованы для характеристики погибшей константинопольской живописи XIII века.
135 *Wulff, Alpatoff,* 88–90, 266; *А. Анисимов.* Домонгольский период древнерусской живописи.–ВРест, II 1928, 143–151; *Id.* Les anciennes icônes et leur contribution à l'histoire de la peinture russe.–Mon Piot, XXX 1929, 163–165; *В. Н. Лазарев.* Искусство Новгорода. Москва–Ленинград 1947, 45–47, табл. 29, 31–33, 35; *K. Onasch.* Ikonen. Berlin 1961, 351, 358–359, Taf. 17, 27; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, № 14, 15.
136 *В. Н. Лазарев.* Живопись Пскова.–ИРИ, II 1954, 356–357, 360; *K. Onasch.* Ikonen, 374, Taf. 62; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, № 140.
137 *В. Н. Лазарев.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси.–ИРИ, I 1953, 490–491; *В. Лазарев, О. Демус.* СССР. Древние русские иконы. Нью-Йорк–Милан 1958, 24, табл. III; *K. Onasch.* Ikonen, 6–7, Taf. 6; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, № 3. Происходит из Спасо-Преображенского монастыря в Ярославле, главная церковь которого была освящена в 1224 году. Около этого времени и была исполнена икона Оранты. Иконографический тип восходит к прославленному образу Влахернского храма (*Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 105–123). На Руси этот тип именуется Знамение, или Великая Панагия. Для типа лица Богоматери ср. миниатюру византийского стиля из Псалтири в Библиотеке Донауешингена (cod. 309, л. 33 об.).
138 *В. Н. Лазарев.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси, 492–493, 495; *K. Onasch.* Ikonen, 346, Taf. 7; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, № 163. Икона исполнена около 1300 года.
139 *В. Н. Лазарев.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси, 488, 491.
140 *А. Анисимов.* Домонгольский период древнерусской живописи.–ВРест, II 1928, 141–143, 152, 161–171; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 150; *А. И. Некрасов.* Возникновение московского искусства. Москва 1929, 201–205; Masterpieces of Russian Painting. London 1930, 112, 120, pl. IX, XLIII; *Ih. Grabar.* Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Eléousa.–Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 39 [= Древнейшая песнь материнства. К вопросу о происхождении и эволюции иконографического типа Богоматери Умиление (Eléousa).–*И. Грабарь.* О древнерусском искусстве. Москва 1966, 216, 218–219]; *Y. Olsufiev.* The Development of Russian Icon Painting from the Twelfth to the Nineteenth Century.–ArtB, XII 1930 4, 353–357; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 128–134, 192–193; *V. Lasareff.* Studies in the Iconography of the Virgin.–ArtB, XX 1938 1, 38–42; *K. Onasch.* Ikonen, 346–347, Taf. 8; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, № 162. Предположение Ф. Швейнфурта, будто бы икона Толгской Богоматери представляет итальянскую работу, является исключительной по своей беспочвенности гипотезой. В иконе совершенно отсутствуют западные черты. Для иконографического типа ср. Смирнский Физиолог (XI век), парижский свиток Exultet Nouv. Acq. lat. 740 (около 1115), Псалтирь Хамилтона в берлинском Гравюрном кабинете (XIII век, л. 223), золотую икону в Эрмитаже (XIII век) и рельеф в Сан Марко (XIII–XIV века). Для формы трона ср. росписи Сопочан (стол около евангелиста Иоанна) и церкви Сорока мучеников в Тырново (стол перед тремя ангелами), для типов лиц ср. фрески Бояны (особенно ангелы в сцене Вознесения).
141 *В. Н. Лазарев.* Живопись и скульптура Киевской Руси.–ИРИ, I 1953, 223–224; *K. Onasch.* Ikonen, 342–343, Taf. 3; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, № 12.
142 *В. Н. Лазарев.* Живопись Владимиро-Суздальской Руси.–ИРИ, I 1953, 498, 500, 503. Предание связывает эту икону с именем московского князя Михаила Ярославича Хороборита (упом. 1238–1248).
143 *А. И. Некрасов.* Возникновение московского искусства, 187–191; *Его же.* Древнерусское изобразительное искусство, 143. Дата Евангелия остается спорной. Палеографы склонны относить его к началу XIII века.
144 *Ш. Амиранашвили.* Убиси. Материалы по истории грузинской живописи. Тифлис 1929.
145 О грузинской культуре эпохи царицы Тамары см.: Государственный Эрмитаж. Памятники эпохи Руставели. Ленинград 1938; Шота Руставели и его время. Москва 1939.
146 *Д. А. Кипшидзе.* О росписи большого храмового сооружения Вардзии. (Извлечение из черновых материалов, собранных Д. А. Кипшидзе во время экспедиции в Месхию летом 1917 г., изданное под редакцией Д. П. Гордеева).–ИзвКИАИ, III 1925, 87–96; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 193, табл. 83–90; *Г. Д. Джамбурия, К. Н. Меликаури, Ш. А. Хантадзе, Н. Ф. Шошиашвили.* Вардзия. Путеводитель. Тбилиси 1957, 76–80, табл. 36–45.
147 *Д. П. Гордеев.* Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме).–ИзвКИАИ, I 1923, 11–12, 82; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 14; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 192–193.
148 *Д. Гордеев.* Предварительное сообщение о Кинцвисской росписи.–Наукові записки. Праці науково-дослидчої катедри історії европейської культури / Ученые записки научно-исследовательской кафедры истории европейской культуры, III. Харьків 1929, 411–416; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 12–13; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 191–192, табл. 82–88; *К. А. Вачейшвили.* Об изображении кинцвисского ктитора.–СообщАН ГССР, XXXII 3 1963, 745–751 (на груз. яз. с русским резюме на с. 751–752). Фрески сильно пострадали от времени, но исполнение отличается особой тонкостью: лица вылеплены мягко, некоторые из одеяний покрыты золотой шраффировкой, нимбы позолочены. Среди святых в куполе следует выделить Флора, Лавра, Созонта, Онисифора и Платона. Роспись в Кинцвиси выдает более грубый характер. В апсиде здесь представлены сидящая на троне Одигитрия и Евхаристия. В последней сцене Христос дан в необычном иконографическом типе: перед раздачей причастия он совершает моление. Фрески Кинцвиси относятся к XIII веку.
149 *Д. П. Гордеев.* Краткий отчет о командировках в Кахию и Горийский уезд летом 1917 года.–Известия Кавказского отделения МАО, V. Тифлис 1919, 26–29; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 13–14.
150 *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 15; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 190–191, табл. 77–79.
151 *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 9–10, рис. 5–7; *Ch. Amiranašvili.* Quelques remarques sur l'origine de procédés dans les fresques de Naredicy.–L'art byzantin ches les slaves, II. Paris 1932, 116–117, fig. 42, pl. XI.
152 *Е. С. Такайшвили.* Археологические экскурсии и заметки, II. Тбилиси 1914, 134–137 (на груз. яз.); *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 242, табл. 140, 141. Стенопись в Хоби состоит из разновременных частей. Фрески юго-восточного

придела храма в Гелати возникли в 90-х годах XIII века. По стилю они очень близки к памятникам раннепалеологовского круга. В конхе восточной апсиды изображен Деисус, а под ним фигуры апостолов и святителей, в люнете западной стены Троица, а под ней портреты царя Давида Нарина и его жены. На стенах размещены фигуры пророков, Георгия, Димитрия и святых воинов, а также портрет Давида Нарина в монашеском облачении.

153 *Д. Гордеев.* К стилистической характеристике Мартвильской росписи. – Наукові записки Науково-дослідчої катедри історії української культури, 6. Харьків 1927, 357–364. Роспись Мартвили также состоит из разновременных частей (от XII до XVII века включительно). Наиболее ранняя группа – полуразрушенная мозаика над западным входом в храм (поясная Одигитрия) и фрагменты фресок в виме (поясной архангел в медальоне, фигуры двух пророков). К Палеологовской эпохе относятся росписи алтаря и западной апсиды (Причащение апостолов хлебом и вином, фигуры архангелов, Успение Богоматери, святительский чин). Остальные фрески позднейшего происхождения.

154 *Д. П. Гордеев.* Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме). – ИзвКИАИ, I 1923, 92–93; *Г. Н. Чубинашвили.* Пещерные монастыри Давид-Гареджи. Очерк по истории искусства Грузии. Тбилиси 1948, 65–71, табл. 97–112; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 245–246, табл. 148–153.

155 *Г. Н. Чубинашвили.* Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 61–64, 68–71, табл. 114–121; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 246–247, табл. 154–158. Г. Н. Чубинашвили дает явно завышенную оценку фрескам трапезной Бертубани, совершенно не соответствующую их скромному месту в истории средневековой живописи.

156 От XIII века в Грузии сохранились еще росписи в церкви Благовещения в Удабно (Давид-Гареджа) с портретом их заказчика царя Димитрия II Самопожертвователя (1272–1289, см.: *Г. Н. Чубинашвили.* Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 72–75, табл. 88–91; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 247, табл. 159, 160) и в большом пещерном храме в Удабно-Моцамети (*Амиранашвили.* История грузинской монументальной живописи, 53, табл. 27–30).

157 См. литературу, указанную в главе VI, примеч. 124.

158 *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 58, табл. XX; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 205, табл. 97, 98; *Его же.* Грузинская миниатюра, 32, табл. 52.

159 *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 57–58, табл. XVIII, XIX.

160 Там же, 59, табл. XXI.

161 Там же, 59–60, табл. XXII.

162 *Н. Кондаков, Д. Бакрадзе.* Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. С.-Петербург 1890, 76–79; *Ш. Амиранашвили.* Убиси, 33; *Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 60–62, рис. 7–9, табл. XXIII; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 207–208, табл. 102, 103; *В. Н. Лазарев.* Новый памятник константинопольской миниатюры XIII века. – ВВ, V 1952, 186, рис. 14–16. Моквское Евангелие украшено 152-мя миниатюрами, исполненными иноком Ефремом.

163 См. литературу, приведенную в главе VI, примеч. 120.

164 *Д. П. Гордеев.* Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме). – ИзвКИАИ, I 1923, 3–12; *Н. Я. Марр.* Ани. Книжная история города и раскопки на месте городища. Ленинград – Москва 1934, табл. XLIII.

165 *Н. П. Сычев.* Анийская церковь, раскопанная в 1892 г. – ХВ, I 1912 2, 212–219; *Н. Я. Марр.* Ани, 54, табл. XVI. Часть фрагментов поступила в Эрмитаж. Помимо упомянутых росписей на армянской почве сохранились еще фрески в Киранце, Ахпате, Кобайре (*Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 17–18) и в церкви Спасителя в Ани, 1291 (*Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи, 32–33).

166 *Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи, 36.

167 Там же, 36–38.

168 О Торосе Рослине помимо общих работ об армянской миниатюре, указанных в главе VI, примеч. 120, см.: *Р. Дрампян.* Из истории армянской миниатюры XIII–XIV вв. – ИзвАН АрмССР, 1948 5, 56–57, 58–64; *Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи, 38–42.

169 *Л. А. Дурново.* Портреты, изображенные на первом заглавном листе Чашоца. – ИзвАН АрмССР, 1946 4, 63–69.

170 *Р. Дрампян.* Из истории армянской миниатюры XIII–XIV вв., 51–78.

171 Западные влияния начинают играть заметную роль в армянской миниатюре лишь в XIV веке, когда всплывает готическая схема Распятия с одним гвоздем. В XIII веке эти влияния не распространяются далее второстепенных деталей архитектурного пейзажа. В орнаменте они дают о себе знать как исключение только в одной рукописи – в ереванском Чашоце от 1286 года. Помимо приведенных в тексте иллюминованных армянских рукописей XIII века упомяну еще следующие манускрипты этой эпохи: Венеция, Библиотека Сан Ладзаро: Евангелие 888, Книга Посвящения от 1248 года 1657; Ереван, Матенадаран: Евангелие Гетума I 5458 (сильно реставрировано), Сборник от 1266 года 4243, Евангелие царицы Керан от 1283 года 6764, Библия царя Гетума II от 1295 года 180, Евангелие от 1293 года 5784 (с рядом вставных миниатюр от 1444–1445 годов), Евангелие от 1249 года с портретом наследного царевича Левона от 1263 года 7690, Евангелие 7648, Евангелие от 1290 года 5736, Библия от 1270 года 345, Евангелие от 1263 года 8590; Иерусалим, Библиотека Армянского патриархата: Евангелие князя Левона III от 1262 года 2660, Библия от 1269 года 1925; Ленинград, Эрмитаж: Евангелие от 1290 года V 3–835 (*Т. Измайлова.* Киликийская рукопись 1290 года и ее мастер Торос Философ. – Сообщения Гос. Эрмитажа, XXIII. Ленинград 1962, 45–49); Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана: Евангелие маршала Ошина от 1274 года (*A. Sakisian.* L'enluminure de l'évangile arménien de 1274 au nom du Maréchal Auchine. – RAAM, 365 1935, 115–124).

172 *A. Haseloff.* Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Strassburg 1897; *E. Dobbert.* Das Evangeliar im Rathause zu Goslar. – JbPrKs, XIX 1898, 139–160, 183–190; *A. Haseloff.* La miniature allemande depuis la fin du XII[e] jusqu'au milieu du XIV[e] siècle. – In: A. Michel. Histoire de l'art, II 1. Paris 1906, 359–371; *H. Schmitz.* Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster 1906; *A. Goldschmidt.* Das Evangeliar im Rathause zu Goslar. Berlin 1910; *Dalton*, 490; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 601, 610; *V. Habicht.* Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens, I. Strassburg 1919, 19–40; *G. Dehio.* Geschichte der deutschen Kunst, I. Berlin – Leipzig 1923, 357, 360–361; *O. Homburger.* Eine lothringische Kunstschule um die Wende des XII. Jahrhunderts. – Oberrheinische Kunst, I 1925–1926, 5–13; *Diehl*, 725; *J. Baum.* Die Malerei und Plastik des Mittelalters. Wildpark 1930, 328–336; *K. Weitzmann.* Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches. – Festschrift für H. R. Hahnloser. Basel – Stuttgart 1961, 223 ff.; *B. Brenk.* Ein Zyklus romanischer Fresken zu Taufers im Lichte der byzantinischen Tradition. – JÖBG, XIII 1964, 119–135; *W. F. Volbach.* Byzanz und sein Einfluss auf Deutschland und Italien. – Byzantine Art – an European Art. Lectures. Athens 1966, 108–109.

173 В сравнении с Тюрингией и Вестфалией в южной Германии византийские влияния играют в XIII веке относительно скромную роль. Мы сталкиваемся с ними в группе баварских рукописей, изготовленных в монастыре Шейерн, и в ряде рейнских манускриптов (Евангелие от 1250 года и Хроника Отто Скабинуса в Королевской библиотеке в Брюсселе, Ms. 9222 и 467). См.: *H. Swarzenski.* Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau, I–II. Berlin 1936.

174 См. литературу, приведенную в главе VII, примеч. 217.

175 *Clausse*, II, 127–131; *G. Di Marzo.* Delle belle arti in Sicilia..., II. Palermo 1859, 106–108; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 335–338; *van Marle*, V, 413–415; *Muratoff.* La peinture byzantine, 100; *Glück*, Taf. 80; *Toesca*, 1031; *V. Lasareff.* Early Italo-Byzantine Painting in Sicily. – BM, LXIII 1933 December, 280; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 189. Монастырь Сан Грегорио процветал в XIII веке. В ноябре 1260 года он получил диплом от Манфреда, подтверждавший его старые привилегии. Как правильно указал Н. П. Кондаков, опустившийся на колени адорант изображает не папу Григория, а неизвестного епископа. П. Тоэска первым отнес мозаики к XIII веку.

176 *V. Lasareff.* Early Italo-Byzantine Painting in Sicily, 280–283. Фигура младенца почти целиком новая. Заново сделана и левая рука Богоматери.

177 *O. Sirén.* A Picture by Pietro Cavallini. – BM, XXXII 1918 February, 45–46; *B. Berenson.* Due dipinti del decimosecondo secolo venuti da Constantinopoli. – Dedalo, II 1921 ottobre, 285–304; *van Marle.* La peinture romaine, 227–228; *F. J. Mather.* A History of Italian Painting. New York 1923, 13; *van Marle*, I, 503–505; *A. L. Mayer.* [Письмо к издателю журнала Art in America]. – ArtAm, XII 5 1924, 234–235; *V. Lasareff.* Early Italo-Byzantine Painting in Sicily, 283–284; *P. D'Ancona.* Les primitifs italiens du XI[e] au XIII[e] siècle. Paris 1935, 46–47; *E. Garrison.* Italian Romanesque Panel Painting. Florence 1949, 43, 48, Nos. 23, 42; *Felicetti-Liebenfels*, 61, Taf. 64, 65; *O. Demus.* Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts. – JÖBG, VII 1958, 87–104; *Id.* Die Entstehung des Paläologenstils, 16–17, 54–55; *V. Lasareff.* Constantinopoli e le scuole nazionale alla luce di nuove scoperte. – ArtVen, XIII–XIV 1959–1960, 11–13; *Swoboda*, 148; *F. Bologna.* La pittura italiana delle origini. Firenze 1962, 80, fig. 47; *J. Stubblebine.* Two Byzantine Madonnas from Calahorra, Spain. – ArtB, XLVIII 1966 3–4, 379–381. Обе иконы приобретены в Арагонии, что лишний раз подтверждает их сицилийское происхождение (в 1282 году Сицилия вошла в состав Арагонского королевства). С римской школой и особенно с Каваллини икона не имеет ничего общего. Круглый трон, фигурирующий на иконе из вашингтонской Национальной галереи и в мозаиках Сан Грегорио, становится особенно распространенным в византийском искусстве XIV века. Наиболее ранними примерами этого мотива являются миниатюры в рукописях XII–XIII веков (cod. Vatop. 602/515, л. 343 и cod. Paris. gr. 54, л. 176). Для трона на иконе из собрания Кан ср. Vatic. Urb. gr. 2, л. 21 и Athen. 77, л. 178 об. Обе иконы, время исполнения которых я отношу ко второй половине XIII века, были, вероятно, написаны осевшими в Сицилии греческими мастерами, уже испытавшими влияние итальянского искусства. Попытку О. Демуса приписать иконы константинопольским мастерам, работавшим около 1260 года, никак нельзя признать убедительной: никогда греческие иконописцы не дали бы столь пространственной трактовки тронов и фигур и такой мягкой светотеневой моделировки лиц. Подобные решения были возможны лишь на итальянской почве в рамках maniera greca. В константинопольском искусстве тщетно искать этому аналогии. К тому же распределение крупных фигур на иконе имеет абсолютно негрече-

ский характер: на византийских иконах композиции, как правило, облегчены и разрежены, объем же фигур предельно нейтрализован. Из местной сицилийской школы зрелого XIII века вышла также икона Богоматери Одигитрии, хранящаяся в Архиепископском дворце в Палермо. См.: *W. Krönig.* Das Tafelbild der Hodegetria in Monreale.– Miscellanea pro arte: H. Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres. Düsseldorf 1965, 179–184. О сицилийской миниатюре XIII века см.: *H. Buchthal.* Some Sicilian Miniatures of the Thirteenth Century.– Ibid., 185 ff.

178 *G. Di Marzo.* Delle belle arti in Sicilia..., II. Palermo 1859, 159; *Clausse*, II, 118–127; *Venturi*, II, 412–414; *Dalton*, 406; *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 428–431; *van Marle*, V, 413–415; *Toesca*, 966, 1031; *S. Bottari.* Il Duomo di Messina. Messina 1930; *F. Valenti.* Les travaux de restauration du Dome de Messine.– Mouseion, 17–18 1932, 155–161; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 189. Мессинский собор был начат в 1092 году и завершен сто лет спустя при Вильгельме II. Дж. Ди Марцо, базируясь на свидетельстве Мауролико (Sicanicarum rerum compendium. Messinae 1716, lib. I, 37), относит перестройку собора к 20-м годам XIV века. Все мозаики, сильнейшим образом пострадавшие от реставрации, сделались в 1943 году жертвой бомбардировки.

179 *V. Lasareff.* Early Italo-Byzantine Painting in Sicily.– BM, LXIII 1933 December, 287; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 46, 69.

180 *F. Valenti.* Les travaux de restauration du Dome de Messine.– Mouseion, 17–18 1932, 155–161.

181 *V. Lasareff.* Early Italo-Byzantine Painting in Sicily, 287. Для стиля ср. центральную апсидную мозаику мессинского собора. Итальянские влияния дают о себе знать не только в типах лиц, но и в заметной реалистической трактовке одеяний.

182 См. литературу, указанную в главе VII, примеч. 208. Ш. Диль (L'art byzantin dans l'Italie Méridionale, 46, 83, 91) датирует изображения Николая и Петра в крипте Санта Лучия XIV веком (ср. также: *A. Medea.* Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliese, I. Roma 1939, 74), а портрет Антония и сцены из его жизни в Сан Сеполькро XII веком. Обе эти датировки представляются мне неверными, особенно после раскрытия русских икон XIII века, обнаруживающих ряд точек соприкосновения с апулийскими фресками. Для росписей оратория около Мельфи см.: *G. Guarini.* Santa Margherita (Cappella Vulturiana del Duecento).– Napoli nobilissima, VIII 1899, 111 ss. В Санта Мария дель Казале в Бриндизи сохранилась исполненная в начале XIV века фреска с изображением Страшного суда. Ее автор, Райнальдо да Таренто, был хорошо знаком с чисто византийскими образцами. См.: *P. Camassa.* S. Maria del Casale. Brindisi s.a.; *Toesca*, 968.

183 *A. Muñoz.* L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 92–96; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Milan, 743; *A. Muñoz.* Miniature bizantini nella biblioteca Queriniana di Brescia.– Miscellanea Ceriani. Milano 1910, 169–179; *Id.* I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 81–88; *Toesca*, 1130–1131; *Gengaro, Leoni, Villa.* Codici dell'Ambrosiana, 195–202, tav. LXXI–LXXXVIII.

184 См. литературу, указанную в главе VII, примеч. 231 и 236. Ср. также: *S. Bettini.* I mosaici dell' atrio di San Marco e il loro seguito.– ArtVen, VIII 1954, 22–42; *K. Weitzmann.* The Mosaics of San Marco and the Cotton Genesis.– Venezia e l'Europa. Venezia 1956 (= Atti del XVIII congresso internazionale di storia dell'arte, Venezia 12–18 Settembre 1955), 152–153; *Swoboda*, 150–152; *O. Demus.* Das Paradies von San Marco.– Festschrift für H. von Einem zum 16. Februar 1965. Berlin 1965, 52–59; *Id.* Bisanzio e la pittura a mosaico del duecento a Venezia.– Venezia e l'Oriente fra tardo Medioevo e Rinashimento. Firenze–Venezia 1966, 125–139. Те же венецианские мозаичисты, которые работали в северном крыле атрия, выполнили мозаики кивория собора в Паренцо (1277). См.: *O. Demus.* The Ciborium Mosaics of Parenzo.– BM, LXXXVII 1945 October, 238–245. В атрии собора Сан Марко открыт фрагмент фрески (Богоматерь Оранта между двумя ангелами), который относится к началу XIII века. См.: *F. Forlati.* Ritrovamenti a S. Marco, II. Un affresco del Duecento.– ArtVen, XVII 1963, 223–224.

185 *F. Alizeri.* Notizie dei professori di disegno in Liguria, X. Genova 1873; *B. Khvoshinsky, M. Salmi.* I pittori toscani, I. Roma 1912; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 685; *O. Grosso.* Genova nell'arte e nella storia. Milano s.a., 35, 65; *van Marle*, I, 296–298, V, 420; *Toesca*, 961, 1012–1013; *C. Mercenaro.* Manfredino d'Alberto.– L'arte, XL 1937 1, 110 ss. Тип архангела Михаила ср. с аналогичной иконой греческого мастера из Национального музея в Пизе.

186 *E. Müntz.* Les artistes byzantins dans l'Europe latine du V^e^ au XVI^e^ siècle.– RArtChr, IV 4 1893, 188. В 1371 году в Генуе работает Димитрий из Перы.

187 *Venturi*, III, 410–415; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Parma, 724–725; *L. Testi.* Il Battistero di Parma. Firenze 1916; *van Marle*, I, 442–446; *Muratoff.* La peinture byzantine, 138–139; *Toesca*, 962–965, 1031; *P. D'Ancona.* Les primitifs italiens du XI^e^ au XIII^e^ siècle. Paris 1935, 59–61; *E. Anthony.* Romanesque Frescoes. Princeton 1951, 105–106; *P. Toesca.* Il Battistero di Parma. Milano 1960; *Swoboda*, 150. Датировка Л. Тести – около 1260 – неправильна. Росписи возникли около 1270–1280 годов, на что указывает их развитой стиль, обнаруживающий отголоски раннепалеологовского искусства. Р. ван Марле приписывает пармские фрески римским мастерам, а Л. Тести считает, что в их исполнении принимал участие немецкий мастер. Обе эти точки зрения не выдерживают критики. Стиль росписей, их византийский колорит и греческая иконография выдают известную связь с группой балканских памятников. Вероятно, авторами фресок были итальянские мастера, где-то соприкоснувшиеся с работами балканских фрескистов.

188 О византийских влияниях на дучентистскую живопись средней Италии см.: *E. Müntz.* Les artistes byzantins dans l'Europe latine du V^e^ au XV^e^ siècle.– RArtChr, IV 4 1893, 181–190; *A. L. Frothingham.* Byzantine Artists in Italy from the Sixth to the Fifteenth Century.– AJA, IX 1894, 44–48; *Venturi*, V, 1 ss.; Le Vite scritte da Giorgio Vasari, hrsg. von K. Frey, I. München 1911, 409–410, 418–425; *C. Weigelt.* Duccio di Buoninsegna. Leipzig 1911, 20–35, 69–70; *Dalton*, 263–264, 322; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 601–610, 652–655, 684–687; *O. Sirén.* Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert. Berlin 1922; *van Marle*, I, 257 ss.; *G. Soulier.* Les influences orientales dans la peinture toscane. Paris 1924; *Diehl*, 717–718; *Toesca*, 969 ss.; *Muratoff.* La peinture byzantine, 132 et suiv.; *E. Sandberg-Vavalà.* La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione. Verona 1929, 17–19, 92, 504–515; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 368–392; *P. D'Ancona.* Les primitifs italiens, 41 et suiv.; *М. В. Алпатов.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Москва–Ленинград 1939, 68–75, 93–98; *D. Talbot Rice.* Italian and Byzantine Painting in the XIIIth Century.– Apollo, XIII 1940, 80–96; *L. Coletti.* Die frühe italienische Malerei, I. Das 12. und 13. Jahrhundert. Giotto. Wien 1941, XXII ff.; *R. Longhi.* Giudizio sul Duecento.– Proporzioni, 2 1948, 5–29; *В. Н. Лазарев.* Происхождение итальянского Возрождения, I. Искусство Проторенессанса. Москва 1956, 58–60; *Ammann*, 150–154; *F. Bologna.* La pittura italiana delle origini, 55–60; *E. Battisti.* Cimabue. Paris 1963, 20–21; *W. F. Volbach.* Byzanz und sein Einfluss auf Deutschland und Italien.– Byzantine Artan European Art. Lectures. Athens 1966, 109–118.

189 *Van Marle*, I, 206; *V. Lasareff.* Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons.– BM, LIX 1931 October, 159–160; *Н. П. Кондаков.* Русская икона, III. Текст, 1. Прага 1931, 100–101; *Felicetti-Liebenfels*, 83, Taf. 98B; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 106, tav. 189; L'art byzantin, art européen, n°224; Frühe Ikonen, Taf. 77. Несмотря на латинскую надпись и не совсем обычную для Византии иконографию (где архангел Михаил изображается обыкновенно с мечом в руках), пизанская икона представляет бесспорно греческую работу, на что прежде всего указывают типы лиц и характерная греческая трактовка карнации. Для стиля ср. cod. Vatic. gr. 1156, л. 245, для иконографии – фреску Манфредино д'Альберто в Аккадемиа Лигустика в Генуе.

190 *V. Lasareff.* Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons, 160; *G. Bovini.* Guide du Musée National de Ravenne. Ravenna 1951, 44, fig. 19 (с неверной датировкой XV веком); L'art byzantin, art européen, n°215. Колористически равеннская икона близка иконе архангела Михаила в Пизе. Для иконографии см.: *Кондаков.* Иконография Богоматери, II, 316 и сл.

191 *V. Lasareff.* Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons, 160–165; *Felicetti-Liebenfels*, 55, Taf. 53. Икона происходит из коллекции Кьеза (Chiesa) в Милане. Для иконографического типа ср. Распятия из Санта Марта в Пизе, из собора в Пистойе, икону мастера св. Франциска из Национальной галереи в Перудже и сербские фрески в Старо Нагоричино и Грачанице. Ср.: *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 478–482; *Sandberg-Vavalà.* La croce dipinta italiana et l'iconografia della Passione, 286–293. Типы лиц, колорит, трактовка складок, моделировка карнации указывают на работу греческого мастера.

192 *T. Borenius.* A Panel of the Crucification.– BM, XXXIX 1921 August, 53–54; *van Marle*, I, 379–380; *O. Sirén.* Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert, 162–164, Taf. 44; *R. Longhi.* Giudizio sul Duecento.– Proporzioni, 2 1948, 13; *Garrison*, 102, No. 261. Атрибуция Р. ван Марле сиенскому мастеру также неубедительна, как и атрибуция О. Сирена Джунте Пизано. Икона исполнена тосканским мастером, использовавшим византийский образец зрелого XIII века (для этой эпохи особенно типичен развевающийся плащ Иоанна). Для типа Богоматери ср. мозаическую икону Благовещения в Музее Виктории и Альберта в Лондоне, для типа Христа – мозаическую икону в Берлине и икону с праздниками в Эрмитаже.

193 См.: *V. Lasareff.* Two Newly-Discovered Pictures of the Lucca School.– BM, LI 1927 August, 56–67; *Garrison*, 12–13, Nos. 96, 402, 476.

194 *V. Lasareff.* New Light on the Problem of the Pisan School.– BM, LXVIII 1936 February, 61–73; *Garrison*, 152, 200–202, Nos. 399, 515, 520, 524; *E. Carli.* Pittura medievale pisana. Milano 1958, 23–28, 49–52; *L. Marcucci.* Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII, scuolo bizantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII. Roma 1958, 11–13, fig. 1, 1a, 1b; *U. Baldini.* La croce 432 degli Uffizi. Milano 1962. Затронутая здесь группа пизанских икон получила неверную оценку со стороны большинства исследователей дучентистской живописи. Их примитивный, архаический стиль объясняли обыкновенно либо их плохим качеством, либо индивидуальностью художников, либо влиянием немецкой миниатюры (последнюю точку зрения отстаивал В. Арслан, см.: *W. Arslan.* Su alcune croci pisane.– RivArte, XVIII 1936, 217–244). На самом деле данный стиль следует объяснять своеобразием его генезиса, восходящего к восточнохристианским источникам, которые никогда нельзя смешивать с византийскими. Восточные влияния могли проникать в Италию через отдельные армянские монастыри и церкви, существовавшие в XIII веке в Риме, Флоренции, Сиене, Перудже, Орвьето, Салерно и Витербо.

195 *G. Sinibaldi, G. Brunetti.* Catalogo della Giottesca

del 1937. Firenze 1943, 43–47 (с указанием более старой литературы); *Garrison*, 201, No. 521; *E. Carli*. Pittura medievale pisana, 28–30.

196 Для типа Распятий Джунты Пизано ср. cod. Athen. 93, фрески в Жиче и Сопочанах, мозаическую икону в Берлине и миниатюры армянских Евангелий в Библиотеке Армянского патриархата в Иерусалиме (2568 и 2563). Подписное Распятие Джунты в болонской церкви Сан Доменико (*C. Brandi*. Il Crocifisso di Giunta Pisano in S. Domenico a Bologna. – L'Arte, XXXIX 1936 1, 71–91), где лица Марии и Иоанна исполнены с миниатюрной тонкостью и имеют чисто греческий характер, особенно наглядно показывает, сколь многим был Джунта обязан Византии. См.: *G. Sinibaldi*, *G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 49–57 (с указанием более старой литературы); *Garrison*, 19, Nos. 543, 546, 578, 408; *E. Carli*. Pittura medievale pisana, 30–35.

197 *G. Sinibaldi*, *G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 78–83 (с указанием более старой литературы); *R. Longhi*. Giudizio sul Duecento. – Proporzioni, 2 1948, 14–16, 34–35; *Garrison*, 83, 150, Nos. 196, 392; *E. Carli*. Pittura medievale pisana, 58–62.

198 *V. Lasareff*. New Light on the Problem of the Pisan School. – BM, LXVIII 1936 February, 61–62; *Garrison*, 44, No. 20; *E. Carli*. Pittura medievale pisana, 56–58. Как и типы Умиления, Взыграния, Млекопитательницы и поясной Одигитрии, тип сидящей Одигитрии, представленный московской иконой, занесен в Италию с Востока. Для лирообразной формы трона ср. cod. Paris. gr. 510 (л. А об.), Coislin 79 (л. 2), триптих из слоновой кости в Лувре (XI век), эмаль с изображением сидящего на троне Христа на иконе из Хахули, cod. Rossic. 6 (л. 163 об.) и cod. Vatic. gr. 1851 (л. 3 об.).

199 *G. Sinibaldi*, *G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 98–99; *Garrison*, 65, 169, Nos. 125, 436; *E. Carli*. Pittura medievale pisana, 55. Атрибуция иконы из Санта Мария Кармине пизанской школе меня никак не убеждает.

200 *M. Dvořák*. Byzantinischer Einfluss auf die italienische Miniaturmalerei des Trecento. – MittIÖG, VI, Ergänzungsband. Wien 1901, 792–820; *Venturi*, III, 470–479; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 609–610; *Toesca*, 1066–1072; *P. D'Ancona*. La miniature italienne du X[e] au XVI[e] siècle. Paris 1925, 12–19; *M. Salmi*. La miniatura italiana. Milano 1956, 14, 25–26. Византийские влияния играли также большую роль в образовании стиля венецианской школы миниатюристов, с которой, вероятно, связан Джованни да Гайбана, чей Эпистолярий от 1259 года хранится в падуанском соборе. Миниатюры этой рукописи свидетельствуют о прекрасном знании их автором чисто греческих образцов (*Venturi*, III, 486–489; *Toesca*, 1064, 1134; *M. Salmi*. La miniatura italiana, 14, 35–37). Об этом же говорят и остроумно приписанные П. Тоэска Джованни да Гайбана створки небольшого триптиха из бывшей коллекции Хирша во Франкфурте-на-Майне (см.: *G. Swarzenski*. Zwei frühe Tafelbilder. – Städel-Jahrbuch, 3–4 1924, 1–4). Как правильно отметил Г. Милле, ряд византийских иконографических типов целиком переходит в итальянскую миниатюру XIII–XIV веков. В частности, из Византии занесен сюда и тип Умиления, см. Statuti della Compagnia di Santa Maria della Vita от 1260 года в Коммунальной библиотеке в Болонье (Bolletino d'Arte, 1929, 522), Petrus Lombardus, Liber IV sententiarum в Национальной библиотеке в Вене, cod. 1415, л. 163 (*H. Hermann*. Die italienischen Handschriften des Dugento. Leipzig 1928, Taf. XXXV-3, начало XIV века).

201 *G. Sinibaldi*, *G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 92–95 (с указанием более старой литературы); *E. Carli*. I capolavori dell'arte senese. Firenze 1947, 11; *Garrison*, 144, No. 376.

202 *G. Sinibaldi*, *G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 102–104 (указанием более старой литературы); *E. Carli*. I capolavori dell'arte senese, 13; *Garrison*, 143, No. 375.

203 Вопрос о византийских влияниях в творчестве Дуччо долгое время получал слишком общее освещение, причем он заострялся в большинстве случаев на чисто иконографических проблемах. См.: *O. Wulff*. Zur Stilbildung der Trecentomalerei, I. Duccio und die Sienesen. – RepKunstw, XXVII 1904, 89–112; *C. Weigelt*. Duccio di Buoninsegna. Leipzig 1911; *W. de Grüneisen*. Tradizione orientale-bizantina, influssi locali ed inspirazione individuale nel ciclo cristologico della Maestà di Duccio. – Rassegna d'Arte Senese, VIII 1912 1, 15–51; *van Marle*, II, 1ss.; *C. Weigelt*. Die sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts. Firenze–München 1930, 8; *E. Carli*. I capolavori dell'arte senese, 15; *P. Toesca*. Il Trecento. Torino 1951, 502; *Garrison*, 17, Nos. 77, 172, 186, 253, 349. Ср.: *V. Lasareff*. Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons. – BM, LIX 1931 October, 154–169. Я сознательно не затрагиваю здесь проблему школьной преемственности Дуччо от Чимабуе, так как уже сама постановка этой проблемы направляет исследование на неверный путь, стирая грани между флорентийской и сиенской школами живописи, каждая из которых обладала собственным ярко выраженным характером. См.: *F. Bologna*. Ciò che resta di un capolavoro giovanile di Duccio. – Paragone, 125 1960, 3–31 (с указанием прежней литературы). Ряд мотивов, которые исследователи сиенской живописи связывают с готикой, в действительности заимствованы из Византии. Так, например, трехлопастная арка в Мадонне Гвидо да Сьена в Палаццо Пубблико восходит к византийским источникам (ср. изображение св. Пантелеимона в Нерези и таблицы канонов в рукописях); из последних почерпнуты также прихотливо извивающиеся золотые борта одеяний, получившие особенно широкое распространение в картинах Дуччо (ср. иконы стоящего Пантократора в Эрмитаже и сидящей Богоматери в Национальном музее в Равенне).

204 Ср.: *W. Worringer*. Griechentum und Gotik. München 1928.

205 *M. Matthiae*. Les fresques de Marcellina. – CahArch, VI 1952, 71–81. Фрески исполнены в первой половине XIII века.

206 *E. Anthony*. Romanesque Frescoes. Princeton 1951, 79–80, fig. 92–94 (с указанием более старой литературы).

207 *Garrison*, 229, 113, 111, Nos. 631, 290, 280.

208 *B. Biagetti*. Il Giudizio Universale. – RendPont Acc, XI 1935, 211–215; *D. Redig de Campos*. Eine unbekannte Darstellung des Jüngsten Gerichts aus dem XI. Jahrhundert. – ZKunstw, V 1936, 124–133; *V. Paeseler*. Die römische Weltgerichtstafel im Vatikan. – Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliothek Hertziana, II 1938, 313–394; *Garrison*, 225, No. 615; *Y. Bastard*. Les fresques de Castel Sant'Elia et le Jugement Dernier de la Pinacothèque Vaticane. – CahCM, I 1958, 171–178; *M. Calvesi*. Les trésors du Vatican. Genève 1962, 20–21; *E. T. Prehn*. Due problemi di attribuzione. – RivArte, XXXVI (1961–1962) 1963, 19–25; *F. Bologna*. La pittura italiana delle origini, 51. Ватиканская икона написана темперой по холсту, наклеенному на дерево. Датировка Д. де Кампоса (1040–1080) неверна. Ей следует предпочесть датировку В. Пезелера (около 1235–1240).

209 См. капитальное исследование: *J. Garber*. Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Pauls-Basiliken in Rom. Berlin–Wien 1918. Ср.: *V. Paeseler*. Der Rückgriff der römischen Spätdugentomalerei auf die christliche Spätantike. – Beiträge der Kunst des Mittelalters. Vorträge der I. Deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloss Brühl 1948, 157–170; *В. Н. Лазарев*. Происхождение итальянского Возрождения, I. Москва 1956, 104–110, 149–152. Стиль Каваллини нельзя понять вне развития пластики XIII века. Его непосредственными предшественниками являются работавшие на Фридриха II южноиталийские мастера и Никколо Пизано. Из этого круга антикизирующих скульптурных памятников Каваллини почерпнул, без сомнения, ряд импульсов. Сильное впечатление должны были на него также произвести раннехристианские мозаические и фресковые циклы и антикизирующие иконы типа Мадонны в Санта Мария ин Трастевере.

210 *F. A. Gruyer*. Les œuvres d'art de la Renaissance italienne au Temple de Saint-Jean. Paris 1875; *Clausse*, II, 216–231; *Venturi*, V, 217–240; *A. Pératé*. Les mosaïques du Baptistère de Florence. A propos de leur restauration. – Les Arts, VII 1908 février, 8–13; Le vite scritte da Giorgio Vasari, hrsg. von K. Frey. München 1911, 328ff.; *van Marle*, I, 262–270; *G. Soulier*. Les influences orientales dans la peinture toscane, 120–137, 144–147; *Toesca*, 1001–1003, 1039; *E. H. Wilkins*. Dante and the Mosaics of His Bel San Giovanni. – Speculum, II 1927 1, 1–11; *E. F. Rotschild*, *E. H. Wilkins*. Hell in the Florentine Baptistery Mosaic and in Giotto's Paduan Fresco. – ArtSt, 1928, 31–35; *Muratoff*. La peinture byzantine, 138; *M. Salmi*. I mosaici del «Bel San Giovanni» e la pittura del secolo XIII a Firenze. – Dedalo, XI 1930–1931, 543–570; *F. Mather*. The Isaac Master. Princeton 1932, 42–43; *O. Demus*. Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100–1300. Baden bei Wien 1935, 67, 100–101; *M. Weinberger*. Thirteenth Century Frescoes at Montepiano. – ArtAm, XXVII 1939 2, 71–73; *P. D'Ancona*. Les primitifs italiens du XI[e] au XIII[e] siècle. Paris 1935, 111–113; *L. Coletti*. Die frühe italienische Malerei, I. Das 12. und 13. Jahrhundert. Giotto. Wien 1941, XXXIII; *E. Lavagnino*. L'arte medioevale. Torino 1945, 430–431; *R. Longhi*. Giudizio sul Duecento. – Proporzioni, 2 1948, 13, 19–20; *L. Ponticelli*. I restauri ai mosaici del Battistero di Firenze. – Commentari, I 1950, 247ss., II 1951, 51–55; *A. de Witt*. I mosaici del Battistero di Firenze, I–IV. Firenze 1954–1957; *V. Lasareff*. Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentisca. – Riv Arte, XXX 1955, 53–62; *C. Ragghianti*. Pittura del Dugento a Firenze. Firenze 1957, 106–110; *F. Bologna*. La pittura italiana delle origini, 132–133. Ряд документов свидетельствует о том, что над украшением купола работали в 1271, 1272, 1281, 1298 и 1301 годах. Это, однако, не исключает более раннего возникновения некоторых купольных мозаик, довольно тесно примыкающих к мозаикам алтарной ниши. Мозаики Баптистерия, крайне важные для изучения станковой живописи, еще ждут своего исследователя. К сожалению, между 1898 и 1907 годами они подверглись сильной реставрации, что крайне затрудняет их стилистическую классификацию. Над их исполнением работала большая артель, из которой вышли не только Чимабуе, но и много других дучентистских мастеров (Мелиоре, Мастер Магдалины). Большинство ученых допускает принципиальную ошибку, когда рассматривает мозаики Баптистерия как образец чисто византийского стиля.

211 *R. Davidsohn*. Geschichte von Florenz, II 1. Berlin 1908, 135; *Id*. Das älteste Werk der Franciskaner-Kunst. – RepKunstw, XXII 1899, 315–316; *O. Demus*. The Tribuna Mosaics of the Florence Baptistery. – Actes du VI[e] Congrès international d'études byzantines, II. Paris 1951, 101–110; *V. Lasareff*. Un nuovo capolavore delle pittura fiorentina duecentisca, 56–58; *C. Ragghianti*. Pittura del Dugento a Firenze, 5–8. О. Демус считает, что фигуры пророков добавлены в начале XIV века.

212 *Clausse*, II, 198–212; *Venturi*, V, 241–242; *van Marle*, I, 271–272; *G. Soulier*. Les influences orientales dans la peinture toscane, 148–150; *Toesca*, 1039–1040.

213 *L. Dami*. Un nuovo maestro del Dugento fiorentino. – Dedalo, V 1924–1925, 490–500; *R. Offner*. Italian Primitives at Yale University, New Haven 1927, 12, fig. 4°; *E. Sandberg-Vavalà*. La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione, 726–728; *M. Salmi*. I mosa-

ici del «Bel San Giovanni» e la pittura del secolo XIII a Firenze.–Dedalo, XI 1930–1931, 554–555; *P. D'Ancona*. Les primitifs italiens du XI[e] au XIII[e] siècle, 105–107; *G. Sinibaldi, G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 181–183; *R. Longhi*. Giudizio sul Duecento, 41; *Garrison*, 144, No. 379; *C. Ragghianti*. Pittura del Dugento a Firenze, 40–41. Я не вижу оснований относить икону в Вико л'Абате к луккской школе, как это делают Е. Зандберг-Вавала и М. Сальми.

214 *R. Offner*. Italian Primitives at Yale University, 12, pl. 4[P]; *G. M. Richter*. Megliore di Jacopo and the Magdalen Master.–BM, LVII 1930 November, 223–236; *R. Offner*. The Mostra del Tesoro di Firenze Sacra.–Ibid., LXIII 1933 August, 79–80; *G. Sinibaldi, G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 212–215; *R. Longhi*. Giudizio sul Duecento, 43; *Garrison*, 143, No. 374; *V. Lasareff*. Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentisca.–RivArte, XXX 1955, 49; *C. Ragghianti*. Pittura del Ducento a Firenze, 98. Этот dossale без достаточных оснований приписывался Мелиоре.

215 *O. Sirén*. Toskanische Maler in XIII. Jahrhundert, 241 ff.; *van Marle*, I, 275 ff.; *P. D'Ancona*. Les primitifs italiens, 107–111; *E. Sandberg-Vavalà*. Paintings by Salerno di Coppo.–ArtAm, 1940 Aprile, 47–54; *G. Sinibaldi, G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 184–197; *G. Coor-Achenbach*. A Visual Basis for the Documents Relating to Coppo di Marcovaldo and His Son Salerno.–ArtB, XXVII 1946 December, 234–247; *R. Longhi*. Giudizio sul Duecento, 41–42; *G. Coor-Achenbach*. Coppo di Marcovaldo. His Art in Relation to the Art of His Time.–Marsyas, 5 1950, 1–22; *Garrison*, 15–16, 40, 45, 202, Nos. 1, 25, 526; *C. Ragghianti*. Pittura del Ducento a Firenze, 47–78; *F. Bologna*. La pittura italiana delle origini, 96–99.

216 *O. Sirén*. Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert, 247–251; *van Marle*, I, 281–283; *G. Sinibaldi, G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 204–207; *Garrison*, 91, No. 219; *C. Ragghianti*. Pittura del Ducento a Firenze, 68; *P. G. Giuseppe*. Una Madonna di Coppo di Marcovaldo a S. Maria Maggiore in Firenze.–L'Arte, XXIV 1959 4, 277–286. Р. ван Марле первым отметил сходство иконы в Санта Мария Маджоре с мозаиками Баптистерия. Его попытку поставить также в связь с мастерской мозаичистов Мадонну и два крыла алтарчика в Государственном музее в Берлине следует признать неудачной. Все эти картины вышли из совершенно нового круга. Не более убедительно и сопоставление М. Сальми (I mosaici del «Bel San Giovanni» e la pittura del secolo XIII a Firenze.–Dedalo, XI 1930–1931, 561–566) большой житийной иконы в Музее декоративных искусств в Париже с мозаиками Баптистерия.

217 *V. Lasareff*. Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentisca.–RivArte, XXX 1956, 3–63 [= Неизвестный памятник флорентийской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века.–ЕжИИИ, 1956 (1957), 383–459].

218 *O. Sirén*. Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert, 264–275, Abb. 98–103; *Id.* Quelques peintures toscanes inconnues du XIII[e] siècle.–GBA, XIII 1926 1, 352–360, 2, 120; *R. Offner*. Italian Primitives at Yale University, 11–14, pl. 4[A], 4[H], 4[N1]; *G. M. Richter*. Megliore di Jacopo and the Magdalene Master.–BM, LVII 1930 November, 230–235; *G. Sinibaldi, G. Brunetti*. Catalogo della Mostra Giottesca, 219–235; *G. Coor-Achenbach*. A Neglected Work by the Magdalen Master.–BM, LXXXIX 1947 April, 119–129; *Garrison*, 22, Nos. 6, 28, 177, 221, 251, 282, 291A, 322A, 362, 366–368, 404, 637, 640; *G. Coor-Achenbach*. Some Unknown Representations by the Magdalen Master.–BM, XCIII 1951 March, 73–78; *C. Ragghianti*. Pittura del Ducento a Firenze, 100–106. Не подлежит никакому сомнению, что сгруппированные О. Сиреном и Р. Оффнером картины обязаны своим возникновением нескольким мастерам. Тем не менее они образуют единую стилистическую группу, которая может быть условно связана с так называемым Мастером Магдалины, возглавлявшим обширную мастерскую. Вышедшие из этой мастерской иконы отличаются самостоятельным, чисто флорентийским характером. Для всех этих памятников типична постепенная эмансипация от византийской традиции.

219 На связь Чимабуе с мозаиками Баптистерия указывали А. Вентури (*Venturi*, V, 228–236), Ж. Сулье (*G. Soulier*. Les influences orientales dans la peinture toscane, 132), П. Тоэска (*Toesca*, 1003) и М. Сальми (*M. Salmi*. I mosaici del «Bel San Giovanni» e la pittura del secolo XIII a Firenze.–Dedalo, XI 1930–1931, 568, 570). Теперь она признается большинством исследователей (*E. Lavagnino*. L'arte medievale. Torino 1949, 434; *Garrison*, 15; *C. Ragghianti*. Pittura del Ducento a Firenze, 126; *S. Samek Ludovici*. Cimabue. Milano 1956, 6). О. Сирен (Toskanische Maler im XIII. Jahrhundert), Р. ван Марле (Italian Schools of Painting, I, 453–481) и Э. Баттисти (Cimabue. Paris 1963, 113) странным образом обходят молчанием эту важнейшую проблему. Генезис стиля Чимабуе следует, без сомнения, искать в мастерской мозаичистов, работавших в Баптистерии. Гораздо сложнее вопрос о его непосредственном участии в украшении купола [автор одной из монографий о Чимабуе А. Николсон (*A. Nicholson*. Cimabue. Princeton 1932, 26) относится скептически к возможности решить подобную задачу]. Намеченная А. Вентури группа (Тайная вечеря, Целование Иуды, ряд сцен из жизни Иоанна Крестителя, три праотца в Страшном суде) не может быть приписана Чимабуе. Зато такие мозаики как некоторые сцены из жизни Иосифа (Извлечение Иосифа из колодца и Продажа его купцам, Принесение его одежды родителям) или Наречение имени Крестителю выдают определенное стилистическое сходство с бесспорными работами мастера (ср. особенно голову юноши в последней сцене с головой Иоанна в апсиде пизанского собора). Это дает основание думать, что Чимабуе принимал прямое либо косвенное участие в исполнении мозаик. Во всяком случае, именно во Флоренции он научился мозаическому искусству, в области которого стал прославленным мастером, как об этом свидетельствует факт его призвания в 1301–1302 годах в Пизу для работы над мозаикой собора. Компромиссный характер византинизмов в произведениях Чимабуе ясно говорит о том, что последние были им заимствованы не из первоисточника, а из такого передаточного пункта, где они были уже подвергнуты итальянской переработке. Этим пунктом как раз и должна была быть подвизавшаяся в Баптистерии мастерская мозаичистов, включавшая в себя наряду с греко-венецианскими мастерами и чисто тосканских художников. Из произведений греческого мастерства Чимабуе мог знать, помимо более ранних эмалей и изделий из слоновой кости, иллюстрированные рукописи и иконы зрелого XIII века.

220 Ср.: *R. Salvini*. Cimabue. Roma 1946, fig. 18; *Demus*. Die Entstehung des Paläologenstils, 40, Abb. 18, 32.

221 Традиционное связывание Джотто с Чимабуе неизменно направляет все исследования на ложный путь, поскольку эти мастера исходят из совершенно различных предпосылок. Вот почему так безуспешны бесчисленные попытки ученых открыть среди росписей последователей Чимабуе в верхней церкви Сан Франческо в Ассизи работы Джотто. Последний не мог участвовать в этих росписях, так как он принадлежал к более молодому поколению, чье творчество уже основывалось на реформе Каваллини. К вышедшему из римской школы циклу св. Франциска, не выдающему ни малейшего стилистического сходства с достоверными произведениями Джотто, последний не имеет никакого отношения.

222 *M. Dvořák*. Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, I. München 1927, 13 ff.

223 Итальянские иконы попадали на Восток, даже на Синай (*Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 199–202, II, 181–183), но они не породили здесь никакого отклика.

IX ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ ВЕК И ПОСЛЕДНИЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ (ОКОЛО 1300–1453)

1 *K. Neumann*. Byzantinische Kultur und Renaissancekultur.–HZ, XCI 1903, 215–232; *Ch. Diehl*. Choses et gens de Byzance. Etudes d'histoire et d'archéologie. Paris 1926, 143–170 («La dernière renaissance de l'art byzantin»); *A. Heisenberg*. Das Problem der Renaissance in Byzanz.–HZ, CXXXIII 1926, 393–412; *Ph. Schweinfurth*. Die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Stilbildung der Renaissance.–Die Antike, IX 1933, 105–120; *W. Molé*. Gibt es ein Problem der Renaissance in der Kunstgeschichte der slavisch-byzantinischen Länder?–Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines, II. Sofia 1936, 29–36; *R. Kömstedt*. Zur Anwendung des Stilbegriffs «Renaissance» auf frühmittelalterliche Kunst.–Aus Mittelalter und Neuzeit. Festschrift zum 70. Geburtstag von G. Kallen. Bonn 1957, 317–325; *H. Hunger*. Von Wissenschaft und Kunst der frühen Palaiologenzeit.–JÖBG, VIII 1959, 123–155. Много верных и тонких замечаний о византийской культуре XIV века содержит интересная книга: *H. Beck*. Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert. München 1952.

2 *Georgii Pachymeris* de Michaele et *Andronico* Palaeologis Libri tredecim, 1 I (= CSHB. Bonnae 1835, 13).

3 *Theodori Metochitae* Miscellanea, ed. Chr. G. Müller et Th. Kiessling. Lipsiae 1821, 13–18. Эти слова поставлены в заглавие сочинения Метохита Ὑπομνηματισμοί.

4 *Nicephori Gregorae* Byzantina Historia, II. 1, XV, cap. 11 (= CSHB. Bonnae 1830, 790).

5 О палеологовской живописи см.: *Millet*. L'art byzantin, 941–955; *Id.* Byzance et non l'Orient.–RA, XI 1908, 171 et suiv.; *Th. Schmit*. La «Renaissance» de la peinture byzantine au XIV[e] siècle.–RA, XX 1912 2, 127–142; *L. Bréhier*. Une nouvelle théorie de l'histoire de l'art byzantin.–JS, 1914 janvier, 26–37, mars, 105–114; *Айналов*. Византийская живопись XIV столетия; *Diehl*, 788–863; *Γ. Σωτηρίου*. Παρατηρήσεις εἰς νεωτέρας θεωρίας περὶ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς κατὰ τοὺς χρόνους Παλαιολόγων.–ΠρακτΑΑ, 1926, 173–183; *Id.* Die byzantinische Malerei des XIV. Jahrhunderts in Griechenland.–Ἑλληνικά, I 1928, 95–117; *Muratoff*. La peinture byzantine, 145–156; *Γ. Σωτηρίου*. Ἡ ἀναγέννησις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τέχνης ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων καὶ ἡ ὑστάτη φάσις αὐτῆς εἰς τὸν Μυστρᾶν.–ΠρακτΑΑ, 1953, 234–237; *A. Xyngopoulos*. Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955; *Id.* Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν. Ἀθῆναι 1957; *Demus*. Die Entstehung des Paläologenstils; *S. Radojčić*. Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance.–JÖBG, VII 1958, 105–123; *A. Grabar*. Les sources des peintres byzantins des XIII[e] et XIV[e] siècles.–CahArch, XII 1962, 351–380; *T. Velmans*. Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues.–Ibid., XIV 1964, 183–216.

6 *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 630–683.

7 *Muratoff*. La peinture byzantine, 150.

8 *Petković*. La peinture serbe, I, p. II.

9 Впрочем, в одном месте своей книги Г. Милле сам замечает: «...ce que nous appelons l'école cré-

toise dût fleurir aussi à Constantinople» (Iconographie de l'Evangile, 683). Но тогда не логичнее ли было говорить просто о константинопольской школе? «Критская» гипотеза Г. Милле возникла, без сомнения, под влиянием совершенно устаревших теорий Н. П. Лихачева и Н. П. Кондакова.

10 Развернутую критику теории Г. Милле можно найти в моей статье «К вопросу о греческой манере, итало-греческой и итало-критской школах живописи» (ЕжИИИ, 1952, 173–182 [= «Маньера грека» и проблема критской школы.–*В. Н. Лазарев.* Византийская живопись. Сборник статей. Москва 1971, 386–391]). Ср.: *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 8–11.

11 *J. P. Richter.* Abendländische Malerei und Plastik im Orient.–ZBildK, XIII 1878, 205–206; *Н. П. Кондаков.* Мозаики мечети Кахрие-Джамиси–μονὴ τῆς Χώρας–в Константинополе. Одесса 1881; *E. Caron.* Les mosaïques et les peintures de la mosquée de Kahrié-Djami à Constantinople.–BullMon, LII 1886, 384–392; *Id.* Les mosaïques et les peintures de la mosquée de Kahrié-Djami à Constantinople.–Congrès archéologique de France, 53 1886–[1887], 180–188; *A. Leval.* Catalogue explicatif des principales mosaïques, peintures et sculptures existant à Kahrié-Djami à Constantinople et photographiées par P. Sébah. Constantinople 1886 (фотографические снимки); *Th. Mühlmann, A. Leval.* Die Mosaiken der byzantinischen Klosterkirche Chora (heute Kachrijê-Dschamissi) in Konstantinopel nach ihren Inschriften.–AKirchBK, 10 1886, 65–68, 73–76, 81–84, 89–91; *Th. Mühlmann.* Die Fresco-Gemälde in der byzantinischen Klosterkirche Chora (heute Kachrijê-Dschamissi) in Konstantinopel.–Ibid., 11 1887, 9–11, 17–19, 25–29, 33–36; *Ф. И. Шмит.* Мозаики и фрески Кахриэ-Джами.–ИРАИК, VIII 1–2 1903, 119–152; *Ch. Diehl.* Études byzantines. Paris 1905, 392 et suiv.; *A. Muñoz.* I musaici di Kahrié-giami in Costantinopoli.–Rassegna italiana, 1906 marzo; *Ф. И. Шмит.* Кахриэ-Джами, I. История монастыря Хоры. Архитектура мечети. Мозаики нарфиков. София 1906 (= ИРАИК, XI), 1–306; Кахриэ-Джами. Альбом к XI тому ИРАИК. Рисунки и чертежи, исполненные художником Н. К. Клуге. Мюнхен 1906; *J. Strzygowski.* Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Wien 1906 (= DenkWien, CCXI), 102 ff.; *Millet.* L'art byzantin, 949–995; *A. Rüdell.* Die Kahrie-Dschamisi in Konstantinopel. Ein Kleinod byzantinischer Kunst. Berlin 1908; BZ, XIX 1910 1–2, 241–242 [текст письма Ф. И. Шмита к Й. Стржиговскому по поводу «арабской надписи», найденной Х. Пирсом на мозаике Чудо в Кане и расшифрованной им как обозначение даты: 1303 год]; *Г. Павлуцкий.* О мозаиках мечети Кахриэ-Джами в Константинополе.–Искусство [Киев], 1911 5, 216–242; *Dalton,* 216–240; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Constantinople, Kahrié-Djami, 720; *Wulff,* 588–592; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 10–25, 35 и сл., 71 и сл.; *Glück,* 48–49; *Dalton.* East Christian Art, 293–294; *Diehl,* 793–804; *M. Alpatoff.* Rapport sur un voyage à Constantinople. Peinture byzantine.–REG, XXXIX 1926, 313–318; *Id.* Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt, 2.–RepKunstw, XLIX 1928, 69–72; *Muratoff.* La peinture byzantine, 145–149; Victoria and Albert Museum. Mosaics and Frescoes in Kahrié-Djami, Constantinople. Copied by Dmitri Ismailovitch. London 1928; *M. R. Camaggio.* Un mosaico di Cahriè-Giami la «Medea» di Timomaco.–Historia, XIII 1935 2, 229–240; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 64–73; *Grabar.* La peinture byzantine, 133–138; *P. Underwood.* First Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute: 1952–1954.–DOP, 10 1956, 294–295; *Id.* Die Tätigkeit des Byzantinischen Institutes von Amerika in Istanbul. Neue Forschungsergebnisse 1951–1952.–Atlantis, 1953 4, 161–163; *A. Grabar.* La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento.–JÖBG, VI 1957, 111–124; *Ammann,* 159–162; *P. A. Underwood.* Palaeologan Narrative Style and an Italianate Fresco of the Fifteenth Century in the Karye Djami.–Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida on His Eightieth Birthday. London 1959, 1–9; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 102–103, tav. 182–184, XXVIII, XXXI, XXXIII; *J. Lafontaine.* Fouilles et découvertes byzantines à Istanbul de 1952 à 1960.–Byzantion, XXIX–XXX (1959–1960) 1960, 350–354; *Beckwith.* Art of Constantinople, 139–141; *R. Janin.* Constantinople byzantine. Découvertes et topographie.–REB, XXI 1963, 256–269; *A. Grabar, T. Velmans.* Mosaici e affreschi nella Kariye-Camii ad Istanbul. Milano 1965; Les trésors de Turquie. Genève 1966, 122, 127–130; *P. Underwood.* The Kariye Djami, I. New York 1966, 3–183, II. New York 1966, pl. 1–334. Мозаики Кахрие джами исполнены вероятнее всего около 1316–1321 года.

12 См.: *H. Hunger.* Theodoros Metochites als Vorläufer des Humanismus in Byzanz.–BZ, 45 1952 1, 4–19; *H.-G. Beck.* Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert. München 1952.

13 *P. A. Underwood.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955–1956.–DOP, 12 1958, 283, fig. 16, 17. Сопроводительная надпись гласит: Μ[ήτ]ηρ θ[εο]ῦ ἡ Χώρα τοῦ Ἀχωρήτου (Богородица Страна Невместимого). П. Эндервуд правильно дает высокую оценку этой мозаике, отличающейся особой тонкостью исполнения.

14 *J. Ebersolt.* Une nouvelle mosaïque de Kahrié-Djami.–RAAM, LV 1929, 83–86; *Id.* Trois nouveaux fragments de mosaïques à Kahrié-Djami.–Ibid., LVI 1929, 163–166; *H. E. Del Medico.* Essai sur Kahrie Djami au debut du XII^{ème} siècle.–BZ, XXXII 1932 1, 34, 36; *Id.* La mosaïque de la Κοίμησις à Kahrie Djami.–Byzantion, VII 1932, 123–141; *Id.* La Koimésis de Kahrié Djami. (Essai de datation).–RA, 1933 I, 58–92 (фантастическая датировка Успения VIII–IX веками!); *R. Byron.* The New Mosaic in the Kahrieh.–BM, LXII 1933 January, 41; *P. A. Underwood.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955–1956.–DOP, 12 1958, 282–283.

15 *Ф. И. Шмит.* Кахриэ-Джами, I. История монастыря Хоры. Архитектура мечети. Мозаики нарфиков, 36–40, 87, 99–100, 217–218; *Wulff,* 569; *Glück,* 48, Taf. 77; *M. Alpatoff.* Rapport sur un voyage à Constantinople. Peinture byzantine.–REG, XXXIX 1926, 310–312; *H. E. Del Medico.* Essai sur Kahrié Djami au debut du XI^{ème} siècle.–BZ, XXXII 1932 1, 32, 46; *Demus.* Mosaics of Norman Sicily, 390; *P. A. Underwood.* The Deisis Mosaic in the Kahrie Cami at Istanbul.–Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton 1955, 254–260; *Id.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1954.–DOP, 9–10 1956, 295–296; *Id.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955–1956.–Ibid., 12 1958, 284–287.

16 Из устава, составленного Исааком Комнином для монастыря Богородицы Мироспасительницы в Македонии, явствует, что он поручал перевезти из Хоры на новое место своего погребения в этом монастыре мраморные плиты первоначальной гробницы, бронзовую ограду, портреты родителей и подставку своей личной иконы; одновременно он оговаривал, чтобы стела с его изображением осталась в Хоре. См.: *Ф. И. Шмит.* Кахриэ-Джами, I. История монастыря Хоры. Архитектура мечети. Мозаики нарфиков, 39–40.

17 В Византии лица, принимавшие монашеский сан, обычно меняли свое имя на новое, которое должно было начинаться с той же буквы, что и старое.

18 *Ф. И. Шмит.* Мозаики и фрески Кахриэ-Джами.–ИРАИК, VIII 1–2 1903, 141–152; *Его же.* Кахриэ-Джами, I. История монастыря Хоры. Архитектура мечети. Мозаики нарфиков, 93–99; *Wulff,* 588; *Dalton.* East Christian Art, 255; *M. Alpatov.* Die Fresken der Kachrie Djami in Konstantinopel.–MünchJb, VI 1929, 345–364; *Wulff.* Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 79; *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Ἡ κηρόχυτος γραφὴ τοῦ Χρυσοστόμου.–ΕΕΒΣ, 21 1951, 49–58; *Id.* Εἰκόνες τῶν προφητῶν.–ΕΕΒΣ, 23 1953, 45–56; *P. A. Underwood.* First Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute: 1952–1954.–DOP, 9–10 1956, 255–288; *Id.* Second Preliminary Report on the Restoration on the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute: 1955.–Ibid., 11 1957, 175–220; *Id.* Third Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute: 1956.–DOP, 12 1958, 237–265; *Id.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955–1956.–Ibid., 271–283; *Id.* Fourth Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1957–1958.–Ibid., 13 1959, 187–212; *Ammann,* 163–164; *R. J. Gettens, G. L. Stout.* A Monument of Byzantine Wall Painting–the Method of Construction.–Studies in Conservation, III 3 1958, 107–119; *C. Wales.* The Treatment of Wall Paintings at Kariye Camii.–Ibid., 120–124; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 103–104, tav. XXXII, 185; *Beckwith.* Art of Constantinople, 141–143; *P. Underwood.* The Karije Djamii, I, 187–309; III, pl. 335–553.

19 Ср.: PG, 97, col. 882–914; 127, col. 632, 636, 657.

20 *P. A. Underwood.* Second Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute: 1955.–DOP, 11 1957, 210–211.

21 В Кахрие джами открыто несколько фресок и мозаик в аркосолиях, где в свое время стояли гробницы. На южной стене придела имеется аркосолий, в котором находилась гробница великого коннетабля из рода Торникиев (возможно, это был Михаил Асан, племянник Андроника II). На арке аркосолия обнаружены мозаические фрагменты двух фигур: монаха Макария и монахини Евгении (их погибшие портреты в светских одеяниях первоначально украшали стену ниши). На этой же южной стене расположен другой аркосолий, в нише которого расчищена фреска с изображением семейного портрета из четырех фигур. Еще один аркосолий открыт в северной части внутреннего нарфика: здесь находилась гробница некоего Димитрия. От мозаического декора сохранилась полуфигура Богоматери Оранты (ἡ Ζωοδόχος Πηγή), греческая надпись, фрагменты орнамента и едва заметные остатки двух портретных изображений. Наконец во внешнем нарфике раскрыты еще три аркосолия, один из которых сохранил часть былой росписи (полуфигура Богоматери Влахернитиссы, медальоны с изображениями Иоанна Дамаскина и Косьмы Маюмского, портрет монахини Афанасии). См.: *P. A. Underwood.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1955–1956.–DOP, 12 1958, 271–282, fig. 5–15. Особый интерес вызывает фреска в аркосолии на западной стене, изображающая фигуру умершей перед сидящей на троне Богоматерью с младенцем (сохранилась лишь нижняя половина фрески). Эта совершенно особняком стоящая роспись возникла не ранее второй четверти XV века и принадлежит не византийскому, а западному (итальянскому?) мастеру, знакомому с новшествами ренессансной живописи. См.: *P. A. Underwood.* Palaeologan Narrative Style and an Italianate Fresco of the Fifteenth Century in the Kariye Djami.–Studies in the History of Art dedicated to W. E. Suida on His Eightieth Birthday. London 1959, особенно 6–9.

22 *Н. Кондаков.* Византийские церкви и памятники Константинополя. Одесса 1886, 208 и сл.; *J. Eber-*

solt. Une mission à Constantinople 1907–1908.–RA, XIV 1909, 37–41, pl. IX; *Dalton*, 420; *Diehl*, 804–805; *M. Alpatov.* Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt, 2.–RepKunstw, XLIX 1928, 72–73; *S. Casson.* Influences in Post-Byzantine Icon Painting.–BM, LV 1929 September, 115; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 62–63; *K. Bittel.* Archäologische Funde aus der Türkei 1934–1938.–ArchAnz, 54 1939, 195 [«Arbeiten an der Pammakaristoskirche (Fethiye camii)»]; *S. Eyice.* Istanbul. Istanbul 1955, 64–65; *P. A. Underwood.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1954.–DOP, 9–10 1956, 298–299, fig. 113; *Id.* Notes on the Work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957–1959.–Ibid., 14 1960, 215–219; *J. Lafontaine.* Fouilles et découvertes byzantines à Istanbul de 1952 à 1960.–Byzantion, XXIX–XXX (1959–1960) 1960, 355–356; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 107, tav. XXXIII; *A. H. S. Megaw.* Notes on Recent Work of the Byzantine Institute in Istanbul.–DOP, 17 1963, 367–371; *H. Hallensleben.* Untersuchungen zur Baugeschichte der ehemaligen Pammakaristoskirche der heutigen Fethiye Camii in Istanbul.–IstMitt, XIII–XIV 1963–1964, 128–193; *R. Janin.* Constantinople byzantine. Découvertes et topographie.–REB, XXI 1963, 266; Les trésors de Turquie. Genève 1966, 124–125. Для типа Христа ср. мозаики Кахрие джами и мозаическую иконку в Шиме. На южном фасаде комниновской церкви, воздвигнутой до 1067 года, найдены фрагменты фресок (закрытые двери, молящаяся в своем доме Богоматерь, св. Петр), относящиеся к концу XIII века. См.: *C. Mango, E. J. W. Hawkins.* Report on Field Work in Istanbul and Cyprus, 1962–1963.–DOP, 18 1964, 323–327, fig. 10–19; *R. Naumann, H. Belting.* Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken. Berlin 1966, Taf. 43, 44. В южном аркосолии на восточной стене нарфика притвора сохранились остатки мозаики, изображающей Богоматерь Оранту. См.: *C. Mango, E. J. W. Hawkins.* Op. cit., 327–328, fig. 23.

23 *Γ. Σωτηρίου.* Ψηφιδωταὶ εἰκόνες τῆς Κωνσταντινουπόλεως.–ΠρακτΑΑ, 11 1936, 76–81; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 64; *Id.* Un inedito mosaico del periodo paleologo a Constantinopoli.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 31–36. Для трактовки лица Марии ср.: Кахриэ-Джами. Альбом к XI тому ИРАИК, табл. LIII, LV.

24 *K. Bittel.* Archäologische Funde aus der Türkei 1934–1938.–ArchAnz, 54 1939, 187–188 [«Die Mosaiken der Kilise mescidi (Theodorkirche)»]; *A. Ogan.* Istanbul Kiliseleri ve mozaikler.–Güzel Canatlar, 5 1944, 103–115; *S. Eyice.* Istanbul. Istanbul 1955, 53–54; *J. Lafontaine.* Fouilles et découvertes byzantines à Istanbul de 1952 à 1960.–Byzantion, XXIX–XXX (1959–1960) 1960, 357; *H. Hallensleben.* Zu Annexbauten der Kilise Camii in Istanbul.–IstMitt, XV 1965, 208–217.

25 *M. Alpatoff, N. Brounoff.* Une nouvelle église de l'époque des Paléologues à Constantinople.–EO, 28 1925, 9–14; *Id.* Die Fresken der Odalar-Djami in Konstantinopel.–BZ, XXVI 1926 3–4, 373–379; *H. E. Del Medico.* Essai sur Kahrié Djami au debut du XII^{ème} siècle.–BZ, XXXII 1932 1, 48; *Id.* Fouilles et découvertes archéologiques à Constantinople.–Byzantion, X 1935 2, 780–781; *E. Mamboury.* Les fouilles byzantines à Istanbul et dans sa banlieue immédiate au XIX^e et XX^e siècle.–Ibid., XI 1936 1, 279–281; *P. Schazmann.* Die Grabung an der Odolar Camii in Konstantinopel.–ArchAnz, 50 1935, 517–519; *Id.* Des fresques byzantines récemment découvertes par l'auteur dans des fouilles à Odalar Çamii, Istanbul.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 379–386. Большинство фресок Одалар джами перенесено в Археологический музей в Константинополе. Здесь же хранится фрагмент фрески XIV века из Истанкей. Изображенная на нем голова отличается тонким письмом. Фрагменты фресок (верхние части фигур волхвов и остатки сцены Убиения Захарии) сохранились в константинопольской церкви Богоматери Халкопратийской (Acem Ağa Mescidi). См.: *J. Lafontaine.* Fouilles et découvertes byzantines à Istanbul de 1952 à 1960.–Byzantion, XXIX–XXX (1959–1960) 1960, 367. В церкви св. Ирины хранятся фрагменты полнофигурного Деисуса, найденные к югу от этой церкви и также датируемые XIV веком (ibid., 347–348). Наконец, ко второму слою живописи, т.е. XIV века, принадлежат фресковые фрагменты (головы ангела и Богоматери), которые были найдены во время раскопок в квартале Etyemez (ibid., 348; *F. Dirimtekin.* Les fouilles faites en 1946–1947 et en 1958–1960 entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène, à Istanbul.–CahArch, XIII 1962, 176–178).

26 *Муратов.* История древнерусской живописи, 180; *А. Анисимов.* Новооткрытые фрески Новгорода.–СГ, 1913 декабрь, 53–55; *И. Грабарь.* Феофан Грек. Казань 1922 (оттиск из Казанского музейного вестника, 1922 1; далее ссылки на эту работу даются по оттиску); *М. Алпатов, Н. Брунов.* Краткий отчет о поездке на Восток.–ВВ, XXIV (1923–1926) 1926, 58–59; *Н. Г. Порфиридов.* Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918–1928).–СбНОЛД, IX 1928, 60–61; *A. Anissimov.* La peinture russe du XIV^e siècle. (Theophane le Grec).–GBA, 1930 mars, 166–177; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 157–168; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 295–297; *A. I. Nekrasov.* Les frontispices architectureaux dans les manuscrits russes avant l'epoque de l'imprimérie, IV. Théophane le Grec et la coupole de Sainte-Sophie.–L'art byzantin chez les slaves, II. Paris 1932, 270–276; *Ainalov.* Geschichte der russischen Kunst, 58–59; *D. Talbot Rice.* Beginnings of Russian Icon Painting. Oxford 1938, 13–15; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 156–158; *Б. В. Михайловский, Б. И. Пуришев.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV в. до начала XVIII в. Москва–Ленинград 1941, 15–16, 26–33, 157–164; *В. Н. Лазарев.* Этюды о Феофане Греке, I–III.–ВВ, VII 1953, 244–258, VIII 1954, 143–165 и IX 1955, 193–210; *K. Onasch.* Gross-Novgorod und Theophanes der Grieche.–OstkirchSt, III 1954, 174–192, 287–306; *В. И. Антонова.* О Феофане Греке в Коломне, Переславле Залесском и Серпухове.–Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования, II. Москва 1958, 10–27; *В. Н. Лазарев.* Феофан Грек и его школа. Москва 1961. Все фрески Спаса Преображения, кроме Богоматери с младенцем над входом, принадлежат Феофану и его помощникам. Для типов лиц ср. голову Давида Солунского в приделе и фигуры патриархов в куполе внутреннего нарфика Кахрие джами. Отдаленные точки соприкосновения можно констатировать также с росписью 1315 года в Веррии (пророки в медальонах и фигуры святых). Со школой Феофана Грека связаны две московские рукописи 90-х годов XIV века: Евангелие Кошки и Евангелие Хитрово в Гос. Библиотеке СССР имени В. И. Ленина в Москве (ф. 304, III, № 4 и 3/М. 8654 и М. 8657). Из икон наибольшую близость к Феофану обнаруживают Богоматерь Донская, Преображение и крохотная четырехчастная иконка в Третьяковской галерее в Москве.

27 *А. С. Уваров.* Сборник мелких трудов, I. Москва 1910, 42–43; *Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания, табл. IV; *Dalton*, 432; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Florence, Opera del Duomo, 759–760; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 72–78; *Wulff, Alpatoff*, 110–114, 270; *Diehl*, 563–565; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries.–BM, LXXI 1937 December, 249–250; *Grabar.* La peinture byzantine, 190–192; *Felicetti-Liebenfels*, 65, Taf. 76, 77; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 105, tav. XXXVI, XXXVII. Мозаики пожертвованы церкви Сан Джованни в 1394 году венецианкой Николеттой да Гриони–вдовой кубикулария византийского императора Иоанна Кантакузина, свергнутого с престола в 1354 году. Этим самым доказывается их константинопольское происхождение. Д. В. Айналов привел ряд убедительных аналогий с мозаиками Кахрие джами. Зато его попытку вскрыть здесь следы западного влияния следует признать совершенно неудавшейся. Для Рождества Христова ср. аналогичную композицию в Кахрие, для фигуры Богоматери из Благовещения–фигуру Марии из сцены Переписи (там же), для трактовки одеяния Симеона из Сретения–повернувшуюся спиной к зрителю женскую фигуру из сцены Избиения младенцев (там же). Флорентийские мозаические иконы исполнены, несомненно, в первой четверти XIV века.

28 *A. Darcel.* Arts industriels de l'antiquité et du Moyen Age. Les mosaïques, II.–GBA, I 1859, 157, 161–162; *Ch. Bayet.* L'art byzantin, Paris 1883, fig. 44; *Dalton*, 432; *Id.* East Christian Art, 265; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 78–79; *Wulff, Alpatoff*, 108–110, 269–270; *Diehl*, 870; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 105–106, tav. XXXVIII; *Beckwith.* Art of Constantinople, 137. Икона вышла из той же мастерской, как и обе мозаические иконы во Флоренции.

29 *Кондаков.* Афон, 104–107, табл. XIV; *Brockhaus*, 97; *Wulff, Alpatoff*, 60, 261; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 28; *P. Mylonas.* Athos. Forms in a Sacred Space. Athens 1965, pl. 9; Frühe Ikonen, Taf. 57.

30 *O. Demus.* An Unknown Mosaic Icon of the Palaeologan Epoch.–Byzantina–Metabyzantina, I. New York 1946, 107–118; Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Acquisitions. December 1, 1946–November 1, 1947.–Bulletin of the Fogg Museum of Art, X 6, December 1947; *O. Demus.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the D. O. Collection.–DOP, 14 1960, 96–109; *Beckwith.* Art of Constantinople, 135.

31 *Д. В. Айналов.* Византийские памятники Афона.–ВВ, VI 1899, 75–78; *Кондаков.* Афон, 116–117; *Muñoz.* L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 170, tav. III; *Dalton*, 434; *Wulff, Alpatoff*, 61–62, 261; *Diehl*, 566; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250; *Felicetti-Liebenfels*, 65, Taf. 73A; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 16; *Id.* Two Palaeologan Mosaic Icons in the D. O. Collection.–DOP, 14 1960, 110–119; L'art byzantin, art européen, n° 169. Из Ватопеда. Долгое время хранилась в собрании А. И. Нелидова в Париже. Приписывавшаяся обычно XII веку, икона в действительности возникла не ранее XIV века. В памятниках XI–XII веков (например, cod. Paris. gr. 550, мозаики Софии Киевской, Палатинской капеллы и Чефалу) тип Иоанна Златоуста отличается несравненно бóльшей строгостью. На XIV век указывают не только мелкие черты лица и его мягкое выражение, но и такая деталь, как асимметричная, грушеобразная форма головы (ср. изображение Златоуста на иконе Умиления XIV века в Эрмитаже).

32 *A. Darcel.* La collection Basilevsky. Paris 1874, 25; *G. Schlumberger.* L'epopée byzantin, I. Paris 1896, 309; *Dalton*, 433; *Diehl*, 565; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250; *Bettini.* Pittura bizantina, II^2, 28–29; *Beckwith.* Art of Constantinople, 137; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 250.

33 *W. H. J. Weale, J. Maes.* Instrumenta ecclesiastica. Choix d'objets d'art etc. exposés à Malines, 1864. Bruxelles 1867, pl. IV, n° 54; *Dalton*, 432; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250; *Beckwith.* Art of Constantinople, 137; L'art byzantin, art européen, n° 166. Подарок папы Сикста IV. Для типа Христа ср. купольные мозаики в Кахрие джами и Фетхие джами.

34 *L. Courajod.* Le baron Charles Davillier et la collection léguée par lui au Musée du Louvre.–GBA,

XXVIII 1883 September, 205–206; *L. Courajod, E. Molinier.* Donation du Baron Davillier. Paris 1885, n°274; *E. Müntz.* Les mosaïques portatives.–BullMon, 1886, 225, pl.; *G. Schlumberger.* Un empereur byzantin au X[e] siècle. Nicéphore Phocas. Paris 1890, 415; *Dalton*, 432; *Diehl*, 565; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250; *Felicetti-Liebenfels*, 95, Taf. 123; L'art byzantin, art européen, n° 170. Куплена во Флоренции. Для типа коня ср. мозаики Кахрие джами (Волхвы перед Иродом и деталь Бегства в Египет).

35 *P. Durand.* Trésor de Saint-Marc à Venise.–Ann Arch, XXI 1861, 102; *Dalton*, 432; *G. Lorenzetti.* Venezia e il suo estuario. Milano 1926, 502; *D. Talbot Rice.* New Light on Byzantine Portative Mosaics.–Apollo, XVIII 1933 October, 265–266; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250; *Bettini.* Pittura bizantina, II[2], 28; *Demus.* Die Entstehung des Paläologenstils, 16; *Id.* Two Palaeologan Mosaic Icones in the D. O. Collection.–DOP, 14 1960, 94–95. Фон, выложенный мельчайшими серебряными кубиками, ныне почти утрачен и залеплен воском. На обороте иконы имеется позднейшая и, без сомнения, апокрифическая надпись, приписывающая икону некоему Феодосию, который якобы выполнил ее в 1115 году. В надписи также указано, что икона была подарена императору Мануилу I (1143–1180) и хранилась в храме св. Софии. Патриций Микеле Бон пожертвовал икону церкви Санта Мария делла Салуте в XVII веке. Свидетельство надписи, совершенно необычной для византийских памятников, легко опровергается стилем иконы, указывающим на XIV век.

36 Эту икону я видел в 1958 году в Центральном институте реставрации в Риме, где она находилась в процессе восстановления. Полуфигура Христа, изображенная со сложенными накрест руками, дана в типе «Не рыдай мене мати». Икона отличается тонким исполнением.

37 Упоминаемая Кс. Барбье де Монто (*X. Barbier de Montault.* L'archéologie à l'exposition religieuse de Rome.–RArtChr, XVIII 1874, 152) и О. Далтоном (*Dalton.* Byzantine Art and Archaeology, 432) мозаическая икона в Палаццо Боргезе в Риме, изображавшая Богоматерь с апостолами и приписываемая XIV веку, не была мною найдена в этом музее. К XIV веку относится мозаическая икона евангелиста Иоанна в Лавре св. Афанасия на Афоне (*Кондаков.* Афон, 114–116, табл. XXXIV). Н. П. Кондаков датировал эту икону XII–XIII веками, против чего решительно говорит не только ее стиль, но и тип лица Иоанна. Для последнего ср. голову сидящего Иоанна в cod. Mosq. gr. 407. В XIV веке были также исполнены мозаическая икона св. Димитрия в пинакотеке Городского музея в Сассоферрато (*L. Savignoni.* Il reliquario prezioso.–Atti del II Congresso internazionale di archeologia cristiana tenuto a Roma nell'aprile 1900. Roma 1902, 422–423; *L. Serra.* L'arte nelle Marche. Pesaro 1929, 344; *S. Bettini.* Appunti per lo studio dei mosaici portatili bizantini.–FelRav, 46 1938, 19 ss.; *Id.* Pittura bizantina, II[2], 29; *A. A. Vasiliev.* The Historical Significance of the Mosaic of St. Demetrius at Sassoferrato.–DOP, 5 1950, 31–39; L'art byzantin, art européen, n° 171; Frühe Ikonen, Taf. 72), мозаическая икона Христа во гробе–Imago Pietatis–из монастыря Татарна в Эвритании в Греции (L'art byzantin, art européen, n° 167; Frühe Ikonen, Taf. 48) и сильно попорченная икона с поясными изображениями Иоанна Златоуста, Василия Великого, Николая Чудотворца и Григория Богослова в Эрмитаже (*А. В. Банк.* Мозаичная икона из б. собрания Н. П. Лихачева.–Из истории русского и западноевропейского искусства. Москва 1960, 185–194; *Ее же.* Византийское искусство в СССР, ил. 251, 252).

38 *Муратов.* История древнерусской живописи, 186; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 121–124; *Wulff, Alpatoff*, 114–116, 270; *Muratoff.* La peinture byzantine, 127, pl. CLXXII (неверная датировка XII веком); *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250; *J. Myslivec.* Ikona. Praga, 1947, tab. I; *Felicetti-Liebenfels*, 85–86, Taf. 104 B; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 104, tav. XXXV; *Beckwith.* Art of Constantinople, 142–143; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 254. Д. В. Айналов усматривал в иконе отражение стиля Дуччо, что представляется мне совершенно неубедительным. Столь же неубедительна и его датировка иконы последней четвертью XIV века. Для трактовки одеяний ср. мозаики Кахрие джами (апостолы Петр и Павел и группа апостолов в сцене Христос исцеляет болящих), для трактовки лиц–фрески параклиса там же (особенно голова неизвестного бородатого святого).

39 *Муратов.* История древнерусской живописи, 186, 192; *Wulff, Alpatoff*, 116–117, 271; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250; *Beckwith.* Art of Constantinople, 144; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 258, 259. Ср. композицию Успения в Кахрие джами.

40 *Лихачев.* Историческое значение итало-греческой иконописи, 201, рис. 436; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250–255.

41 *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 250–255; *Beckwith.* Art of Constantinople, 144; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 256, 257. Икона сильно пострадала в своей нижней части, зато неповрежденная живопись находится в прекрасном состоянии сохранности. Для типа Богоматери ср. сербскую фреску в Андреаше (около 1389).

42 *Кондаков.* Македония, 253–254, табл. VI; *M. Ćorović-Ljubinković.* Die Ikonen von Ohrid. Beograd 1953, 3, Taf. 2; *П. Миљковић-Пепек.* Авторите на неколку охридски икони од XIII–XIV век.–Гласник на музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија, I. Скопје 1954, 42–45, табл. VIII; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства. Београд 1955, 27–28, табл. X, XI; *Felicetti-Liebenfels*, 78, 81–82, Taf. 88 A, 97; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 107, tav. XLI–XLIII; *Beckwith.* Art of Constantinople, 143–144; *V. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 24–26, n° 14; *S. Radojčić.* Icones de Serbie et de Macedoine, IX–X, n° 19; Frühe Ikonen, Taf. 161, 163, 165; *T. Velmans.* Les icônes de la Macedoine et leur art.–IHA, 1966 4, 141–142. На обороте иконы Благовещения написано другой рукой изображение Богоматери Душеспасительницы (Психосострии). П. Милькович-Пепек без достаточных оснований приписывает икону Благовещения Михаилу Астрапе. Св. Радойчич первым указал на высокую вероятность происхождения иконы из константинопольского монастыря Богородицы Психосострии, который был подарен императором Андроником II Палеологом охридскому архиепископу Григорию.

43 *Н. Сычев.* Древлехранилище Русского музея...–СГ, 1916 январь–февраль, 9; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 255; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 262, 263. Икона сильно пострадала от времени. Она является створкой складня.

44 *O. Dalton.* A Byzantine Panel in the British Museum.–BM, XIV 1909 January, 230, 234–236; *Dalton*, 319; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 79–81; *Millet.* Iconographie de L'Evangile, Index: Londres, 731; L'art byzantin, art européen, n° 172. Происходит из монастыря Богоматери около озера Натрон в Египте. Датировка О. Далтона XIII веком неприемлема. Икона написана, как правильно отметил Д. В. Айналов, не раньше XIV века.

45 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 175, II, 162–163. Предложенная Г. и М. Сотириу датировка иконы XIII веком представляется мне слишком ранней.

46 Ibid., I, fig. 192, II, 174–175. Г. и М. Сотириу относят икону к XIII веку, против чего говорят ее развитые палеологовские формы.

47 Ibid., I, fig. 205–207, II, 187–189.

48 Ibid., I, fig. 208–212, II, 189–190.

49 Такие рукописи, без сомнения, хранились в немалом количестве в столичных библиотеках.

50 *H. Omont.* Notice sur le manuscrit grec 2832 de la Bibliothèque Nationale.–RPh, 28 1904, 191 et suiv.; *Id.* Dosiadès et Théocrite offrant leur poèmes à Apollon et à Pan.–MonPiot, XII 1905, 155–158; *Ebersolt*, 58; *Gerstinger*, 37; *Diehl*, 873; *Omont*, 60, pl. CXXX; Byzance et la France médiévale, n° 5; L'art byzantin, art européen, n° 364. Рукопись относится к середине XIV века.

51 *Кондаков*, 269; *Bordier*, 270–278; *Diehl*, 873–874; *Ebersolt*, pl. LXV; *Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 64; Byzance et la France médiévale, n° 89. Рукопись исполнена в конце XV века в Италии. В стиле много западных черт (перспектива, отбрасываемые фигурами тени).

52 *A. Venturi.* L'erbario di Dioscoride nella Biblioteca Chigiana.–Cronache della civiltà elleno-latina, I, n° 22, 15 febbraio 1903; *O. Penzig.* Contribuzioni alla storia della botanica. Illustrazione degli Erbari di Gh. Ciba. Sopra un codice miniato della Materia Medica di Dioscoride, conservato a Roma. Genova 1904, 241–282; *Muñoz.* I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 45–62, tav. 11–14. XV век.

53 *Кондаков*, 198–200; *Bordier*, 186–192; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Paris, 746; *Omont*, 56–57, pl. CXIX–CXXV; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 203–205; *A. Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 56; Byzance et la France médiévale, n° 39. Происходит из собрания константинопольского патриарха Хрисанфа Нотараса (1707–1731). Долго приписывавшаяся XII веку, эта рукопись в действительности является работой XIV столетия.

54 *Bordier*, 238–242; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 81–85; *Gerstinger*, 38; *Ebersolt*, 55; *Diehl*, 880–881; *Omont*, 58–59, pl. CXXVI, CXXVII; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 206–207; *Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 59, 60; *Grabar.* La peinture byzantine, 182–184; Byzance et la France médiévale, n° 50; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 106, tav. 190, XXXIX; *Beckwith.* Art of Constantinople, 147–149. Происходит с Афона, выполнена в Лавре св. Афанасия между 1371 и 1375 годами. Ж. Эберсольт считал без достаточных оснований местом изготовления рукописи Мистру, где Иоанн Кантакузин находился в 1370 году. Независимо от места изготовления рукописи она может быть смело использована как памятник, освещающий столичный стиль.

55 *Кондаков*, 259; *Bordier*, 233–235; *Diehl*, 874; *Omont*, 59–60, pl. CXXVIII, CXXIX; Byzance et la France médiévale, n° 64; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 105, tav. 188, XXXIV; *Beckwith.* Art of Constantinople, 147; L'art byzantin, art européen, n° 365. Алексей Апокавк умер в 1345 году. Рукопись из Серальской библиотеки в Константинополе; имеет миниатюры, которые происходят из другого кодекса.

56 *E. de Muralt.* Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque Imperiale Publique. St. Petersbourg 1864, 68–69; *Амфилохий*, 54–56; *Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания, II, табл. CCCLIX, № 712–715; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 113–116; *Diehl*, 875. Евангелие Димитрия Палеолога возникло не в XIV веке, как это думал Ш. Диль, а не ранее середины XV столетия. Оно включает в себя наряду с греческими миниатюрами (Константин и Елена, заставки, четыре евангелиста, портрет Димитрия Палеолога) много миниатюр за-

падной работы либо работы учившегося на Западе грека (сюда относится и портрет Михаила VIII Палеолога, восходящий, вероятно, к тому же оригиналу, как и аналогичный портрет в cod. Sinait. 2123). На портрете Димитрия Палеолога изображен, по-видимому, умерший в 1471 году деспот Пелопоннеса, сын Мануила Палеолога, участник Флорентийского собора.

57 *J. Strzygowski.* Das Epithalamion des Paläologen Andronikos II.–BZ, X 1901 3–4, 546–567; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 166–167; *Gerstinger*, 37; *Diehl*, 877–878. Начало XIV века. Стиль этой рукописи стоит совершенно особняком.

58 *P. J. Alexander.* A Chrysobull of the Emperor Andronicus II Palaeologus in Favor of the Seal of Kanina in Albania.–Byzantion, XV 1940–1941, 167–207; Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 146, No. 739; *B. J. Ђурић.* Портрети на повељама византиjских и српских владара.–ЗФФ, VII 1 1963, 252, сл. 2.

59 *J. Strzygowski.* Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346.–RepKunstw, XIII 1890, 242; *B. J. Ђурић.* Портрети на повељама византиjских и српских владара, 252. Булла монастыря Панагии на горе Сумела около Трапезунда.

60 *J. Strzygowski.* Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346, 242; *B. J. Ђурић.* Портрети на повељама византиjских и српских владара, 252–253, сл. 3–6.

61 *H. Omont.* Portraits de différents membres de la famille des Comnènes peints dans le typikon de monastère Notre-Dame de Bonne-Espérance à Constantinople.–REG, XVII 1904, 361–373; *Dalton*, 481; *Diehl*, 874; *Pächt.* Byzantine Illumination, 9, fig. 21, 22; *G. Mathew.* Byzantine Painting. London [1950], pl. 9; *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, II, 144; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 106, tav. XL, 181, 192; *Beckwith.* Art of Constantinople, 149–151. До 1397 года.

62 *J. Labarte.* Histoire des arts industriels. Album II. Paris 1864, pl. 88; *Bordier*, 281; *Diehl*, 876; Byzance et la France médiévale, n° 51; *Beckwith.* Art of Constantinople, 149; L'art byzantin, art européen, n° 351. Рукопись, подаренная Мануилом II Палеологом аббатству Сен Дени в 1408 году, была изготовлена между 1401 годом, когда император посетил аббатство, и 1408-м.

63 *Bordier*, 281–282; *Diehl*, 876; Byzance et la France médiévale, n° 52; *Beckwith.* Art of Constantinople, 149; L'art byzantin, art européen, n° 369. Феодор, деспот Мореи, умер в 1407 году.

64 *Bordier*, 267; *Diehl*, 874–875 (с указанием более старой литературы); *Grabar.* Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 66.

65 *Σ. Λάμπρος.* Ἡ εἰκονογραφία τῶν βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων ἐν τῷ χειρογράφῳ τοῦ Ζωναρᾶ ἐν Μοδένῃ.–Comptes rendus du Congrès international d'archéologie d'Athènes. Athènes 1905, 309–311; *Id.* Catalogue illustré de la collection des empereurs de Byzance. Athènes 1911; *Diehl*, 874.

66 *K. Weitzmann.* Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest.–GBA, XXV 1944, 213, fig. 13.

67 Ibid., 213, fig. 14.

68 *A. M. Friend.* The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts.–ArtSt, VII 1929, 13, fig. 14, 19.

69 *Pächt.* Byzantine Illumination, 8, fig. 15; L'art byzantin, art européen, n° 342.

70 *Muñoz.* L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 75–79, fig. 49–52; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 197. А. Муньос приписывал миниатюры XII веку, что в корне исключается их стилем. Миниатюры с Матфеем и Марком исполнены в самом конце XIII–начале XIV века. Миниатюры с Лукой и Иоанном принадлежат другой и притом более поздней руке.

71 *W. Kallab.* Die toscanische Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert, ihre Entstehung und Entwicklung.–JbKSWien, XXI 1900, Taf. I, II; *Gerstinger*, 39, 48 (с указанием более старой литературы), Taf. XXI, XXII; *Tikkanen.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 197–198; *Buberl, Gerstinger*, 63–67, Taf. XXXI, XXXII–1. Новый Завет уже в XV веке находился в Вене. Датировка Х. Герстингера («schwerlich früher als Ende des XIV. Jahrh.») является слишком поздней. Не более убедительно и его предположение о западном происхождении рукописи. Последняя исполнена, без сомнения, в Константинополе в первой половине XIV века. За это говорит свободная живописная трактовка лиц (ср. обработку лиц Иоанна и Прохора с сидящим Иоанном и Аввакумом в cod. Mosq. gr. 407).

72 *Buberl*, 24, Taf. XXXI, Abb. 86, 87; *Delatte*, 50–53, pl. XXII, XXIII.

73 Миниатюры полустерлись. Краски отличаются особой изысканностью. Интересны крайне сложные архитектурные фоны.

74 *Muñoz.* I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 74–78, fig. 4, tav. 16.

75 Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в московской Синодальной, бывшей Патриаршей, библиотеке, III. Москва 1865, табл. 11–26; *Кондаков*, 256; *архим. Владимир.* Систематическое описание рукописей московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки, 1. Рукописи греческие. Москва 1894, № 25; *Лихачев.* Историческое значение итало-греческой иконописи, рис. 375; *Gerstinger*, 47; *M. Alpatoff.* A Byzantine Illuminated Manuscript of the Palaeologue Epoch in Moscow.–ArtB, XII 1930 3, 207–212. Миниатюры cod. Mosq. gr. 407 датировались обычно временем написания рукописи, т.е. XII веком. М. В. Алпатов первым обратил внимание на их принадлежность к XIV веку. Рукопись имеет вставки текста XIII и XIV веков. На участие нескольких миниатюристов указывает различие в стиле и колорите отдельных миниатюр.

76 См.: *A. Muñoz.* Descrizioni di opere d'arte in un poeta bizantino del secolo XIV.–RepKunstw, XXVII 1904, 390–400; *Id.* Alcune fonti letterarie per la storia dell'arte bizantina.–NBACr, X 1904, 221–232. В последней статье приводится ряд Ἐκφράσεις, принадлежащих перу жившего в первой половине XV века номофилакса Иоанна Евгеника. Ср.: *A. Muñoz.* Le Ἐκφράσεις nella letteratura bizantina e i lore rapporti con l'arte figurata.–Recueil d'études dédiées à la memoire de N. P. Kondakov. Prague 1926, 139–142.

77 См.: *Ф. Успенский.* Очерки по истории византийской образованности. С.-Петербург 1892, 246–364; *Г. Х. Παπαμιχαήλ.* Ὁ ἅγιος Γρηγόριος Παλαμᾶς ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης. Πετρούπολις–Ἀλεξανδρία 1911 (ср. подробную рецензию М. Соколова в ЖМНП: 1913 апрель, 378–393, май, 159–186, июнь, 409–429 и июль, 114–139); *В. Кривошеин.* Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы.–SK, VIII 1931, 98–154. Наиболее правильную, выходящую из рамок обычного узкого конфессионализма оценку исихастскому спору дал Ф. И. Успенский. Ср.: *G. Ostrogorsky.* History of the Byzantine State. Oxford 1956, 456–460, 464–466.

78 См.: *L. Bréhier.* La renovation artistique sous les Paléologue et les mouvements des idées.–Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 1–10. Л. Брейе первым сделал попытку объяснить стиль позднепалеологовской живописи влиянием исихастских идей. Но вместо того, чтобы поставить в связь с этим влиянием стиль всей второй половины XIV века, он связал с ним лишь стиль одной критской школы, понятие которой некритически перенято им от Г. Милле. Ср.: *M. Vasić.* L'hésychasme dans l'église et l'art des serbes du Moyen Age.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 110–123.

79 По-видимому, отдаленным отражением оппозиции консервативных кругов против свободного, динамического стиля первой половины XIV века может служить следующая фраза из Κεφάλαια ἑπτάκις ἑπτά Иосифа Вриенния: «Мы придаем беспорядочные движения образам святых и хотим предугадать будущее этими движениями». См.: *L. Oeconomos.* L'état intellectuel et moral des byzantins vers le milieu du XIV[e] siècle d'après une page de Joseph Bryennios.–Mélanges Ch. Diehl, I. Paris 1930, 227.

80 *R. Janin.* Les îles de Princes: étude historique et topographique.–EO, XXIII 1924, 326–328; *H. Židkov.* Über ein Freskenfragment in der Panaghia-Kirche auf der Insel Chalki.–BNJb, VI (1927–1928) 3–4 1928, 521–528. Статья Г. В. Жидкова содержит ряд тонких замечаний о стиле позднепалеологовской живописи.

81 *M. Brosset.* Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, executé en 1847–1848, II. St.-Petersbourg 1850, 16–18; *Е. Такайшвили.* Археологическое путешествие по Самегрело.–Дзвели Сакартвело, III. Тифлис 1913–1914, 209 (на груз. яз.); *Д. Гордеев.* Отчет о командировке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме).–ИзвКИАИ, I 1923, 90; *Ш. Амиранашвили.* Убиси. Тифлис 1929, 31–35; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 19–20; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 247–249. В Цаленджихе работало не менее четырех мастеров. Первому мастеру, которого следует отождествлять с Мануилом Евгеником, я склонен приписывать следующие фрески: Богоматерь с Петром и Павлом и двумя ангелами, Сошествие св. Духа, Снятие со креста, Оплакивание, Тайную вечерю, Омовение ног, двух архангелов, Трех отроков в пещи огненной, Благовещение, Уверение Фомы, Мироносиц у гроба, Поклонение жертве с ангелами и святителями, фигуры диаконов, ктиторский портрет и значительную часть фигур в нижнем регистре. Этот мастер брал себе те фрески, которые находились на видных местах и были лучше всего освещены. Он пользуется светлыми красками (фиолетовой, светло-зеленой, голубой, лиловой, желтой, синевато-серой, розовато-лиловой), его композиции отличаются бо́льшей широтой и свободой, его фактура–бо́льшей живописностью. Второму мастеру, являвшемуся, по-видимому, грузином, принадлежат: Вознесение, двойная композиция Евхаристии, роспись барабана, Сошествие во ад, Распятие, Крещение, Воскрешение Лазаря, Вход в Иерусалим, Преображение, отдельные фигуры святых. Его краски более темные и плотные (красно-коричневая, коричневато-желтая, темно-лиловая, темно-фиолетовая), его рисунок суше и графичнее, его фактура менее свободна. Третий мастер–ярко выраженный грузин–был автором Сорока мучеников и Георгия на коне. Для его колорита типична особая чернота. К четвертому мастеру восходят сцены из жизни Марии, Чудо в Кане, Успение, сцены исцелений, сцены из жизни Крестителя (?). По колориту он близок к первому мастеру, но фигуры его более приземисты. Возможно, он пользовался как образцами миниатюрами. Все фрески имеют сопроводительные надписи на грузинском языке.

82 *D. Talbot Rice.* Icons in Cyprus.–ILN, 1934 August 11, 222; *Id.* The Icons of Cyprus. London 1937, 195–196, No. 6, pl. I, IX, X; L'art byzantin, art européen, n° 207; Frühe Ikonen, Taf. 70.

83 *Н. Кондаков.* Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. С.-Петербург 1906, 76–77; *Его же.* Иконография... Иисуса Христа. С.-Петербург 1905 (= Лицевой иконописный подлинник, I), 80, 84, табл. 3 (неверная датировка XV веком); *G. Millet.* Dedicacae d'icone.–BZ, XV 1906 3–4, 618–619; *Муратов.* История древнерусской живописи, 186, 193; *Н. Сычев.* Древлехранилище Русского музея...–СГ, 1916 январь–февраль, 8; *Diehl*, 867; *Н. П. Кондаков.* Русская икона, III. Текст, 1. Прага 1931, 104; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries.–BM, LXXI 1937 De-

cember, 255–256; *P. Lemerle.* Sur la date d'une icone byzantine.–CahArch, II 1947, 129–132; *А. Б. Банк.* Письмо в редакцию.–ВВ, VII 1953, 317–318; *Ее же.* Византийское искусство в СССР, ил. 265–269. Как доказал Г. Милле, в нарфике монастыря Пантократора на Афоне, освященного в 1363 году, находилась фреска с той же надписью, какая имеется на иконе. Так как заказчики иконы, один из которых изображен в ее нижнем правом углу, были родственниками царской семьи, есть все основания связывать ее со столичной школой, что не исключает, однако, возможности возникновения иконы на Афоне, куда заезжали и столичные мастера. Для трактовки лица и рук ср. Пантократора в Музее изобразительных искусств в Москве.

84 *G. Ostrogorsky, Ph. Schweinfurth.* Das Reliquiar der Despoten von Epirus.–SK, IV 1931, 165–172; *Ph. Schweinfurth.* Die Bedeutung der byzantinischen Kunst für die Stilbildung der Renaissance.–Die Antike, IX 1933, 110; *S. Cirac-Estopañan.* Das Erbe der Basilissa Maria und der Despoten Thomas und Esau von Joannina. Forschungen zu den byzantinisch-spanischen Beziehungen. Dissertation. München 1939, 280–338 (эта работа напечатана в 1943 году и на испанском языке); *Id.* I tesori bizantini passati in Ispagna attraverso l'Italia. Il reliquiario della basilissa Maria e del desposta Tommaso dell'Epiro.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 73–77; *S. Radojčić.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1458.–JÖBG, V 1956, 80; *Id.* Icones de Serbie et de Macédoine, XI, n° 50, 51; *J. Beckwith.* Byzantine Art in Athens.–BM, CVI 1964 September, 400, fig. 7; L'art byzantin, art européen, n° 212; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Νέαι προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καὶ τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς.–ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 53–70; Frühe Ikonen, Taf. 196, 197.

85 *Felicetti-Liebenfels,* 71–72, Taf. 85A. Для типа Христа ср. Пантократора в Эрмитаже. Сочно написанные головы восходят к живописным традициям первой половины XIV века. Наиболее вероятным временем исполнения иконы является третья четверть XIV века.

86 *Н. Кондаков.* Иконография Богоматери. С.-Петербург 1911, 50; *Его же.* Иконография Богоматери, II, 264; *Wulff, Alpatoff,* 120–122, 272–273; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 256; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 260, 261. Н. П. Кондаков приписывал икону итало-критской школе, против чего решительно говорит ее константинопольский стиль. Икона написана во второй половине XIV века.

87 *M. Alpatoff.* Eine Verkündigungsikone aus der Paläologenepoche.–BZ, XXV 1925 3–4, 347–357; *Wulff, Alpatoff,* 118–120, 271–272; *L. Bréhier.* Les icones dans l'histoire de l'art Byzance et la Russie.–L'art byzantin chez les slaves, II. Paris 1932, 162–163; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 256; *В. Лазарев, О. Демус.* СССР. Древние русские иконы. Милан–Нью-Йорк 1958, 26, табл. XX. Для фигур ангела и Марии и архитектурных типов зданий ср. фрески Перивлепты и Пантанассы в Мистре (Благовещение). Икона возникла в конце XIV века, причем не исключено, что она исполнена греческим мастером, осевшим в Москве.

88 *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 256; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 302 (датировка XV веком ошибочна). Архиепископ Григорий Палама (1296–1357/58) был канонизирован Константинопольским собором в 1368 году. Икона не могла быть написана раньше этого года.

89 *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 256. Из собрания И. С. Остроухова. Для трактовки лица и рук ср. Пантократора в Эрмитаже (около 1362). Более сухой стиль московской иконы позволяет ее датировать концом XIV или началом XV века.

90 *J. Beckwith.* Two Exhibitions of Byzantine Art.–BM, C 1958 October, 341, fig. 2; *Talbot Rice.* Arte di Bisanzio, 106, tav. XLIV, 193; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, № 327; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 272. Предание связывает эту икону с именем митрополита Пимена, находившегося в Константинополе в 1379–1380 годах и вернувшегося на Русь в декабре 1381 года. Вторично он ездил в Константинополь в 1385 году. Около этого времени и была, вероятнее всего, написана икона Пименовской Богоматери.

91 *Н. Кондаков.* Иконография Богоматери. С.-Петербург 1911, 121; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 256; *L. Marcucci.* Gallerie Nazionali di Firenze. I dipinti toscani del secolo XIII, scuole bizantine e russe dal secolo XII al secolo XVIII. Roma 1958, fig. 27. Ср. икону Троицы в Эрмитаже и миниатюру в cod. Paris. gr. 1242, ил. 123 (1371–1375).

92 *Н. Пунин.* Заметки об иконах из собрания Н. П. Лихачева.–Русская икона, 1. С.-Петербург 1914, 31, цв. табл. на с. 7; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 90–91; *Diehl,* 867; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 256; *Felicetti-Liebenfels,* 103, Taf. 136B; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 276, 277. Д. В. Айналов первым поставил икону в связь с константинопольской школой. Его датировка эпохой Иоанна Кантакузина представляется мне слишком ранней.

93 *Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания, I, табл. LXVIII; *Муратов.* История древнерусской живописи, 77; *Diehl,* 867; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 419; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 256; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 296, 297. Ф. Швейнфурт приписывал икону критской школе XV–XVI века, что решительно опровергается ее стилем, не имеющим ничего общего с критскими письмами. Икона является бесспорной и притом одной из лучших поздних работ константинопольской школы. Для типа Евы ср. Анну из Пантанассы в Мистре, для Крестителя–стоящую позади Христа фигуру в сцене Воскрешения Лазаря там же. Близость к стилю Пантанассы позволяет датировать икону 30-ми годами XV века.

94 *Н. Пунин.* Заметки об иконах из собрания Н. П. Лихачева, 28–29, цв. табл. на с. 11; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 167–168; *Diehl,* 867; *V. Lasareff.* Byzantine Ikons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, 256; *Felicetti-Liebenfels,* 97, Taf. 126B; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 298–301. В иконе совершенно отсутствуют итальянские влияния, которые здесь усматривал Д. В. Айналов. Для отдельных деталей композиции ср. сербскую фреску Рождество Богородицы в Пече и особенно икону Рождество Богородицы в Баварском национальном музее в Мюнхене. Для трактовки лица Захарии ср. голову молящегося перед жезлами первосвященника в Перивлепте.

95 *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 213–217, II, 190–191.

96 Ibid., I, fig. 222, 232, II, 195–196, 202–203.

97 *T. Gerasimov.* L'icone bilatérale de Poganovo au Musée archéologique de Sofia.–CahArch, X 1959, 279–288; *A. Grabar.* A propos d'une icone byzantine du XIV[e] siècle du Musée de Sofia (notes sur les sources et les procédés des peintures sous les Paléologues).–Ibid., 289–304; *S. Radojčić.* Icones de Serbie et de Macédoine, XII, n° 60, 61; *A. Xyngopoulos.* Sur l'icone bilatérale de Poganovo.–CahArch, XII 1962, 341–350; *A. Grabar.* Sur les sources des peintures byzantins des XIII[e] et XIV[e] siècles.–Ibid., 363–366, 371–373; Frühe Ikonen, Taf. 102–105. Основываясь на фактах иконографического порядка, А. Н. Грабар склонен приписывать икону софийского музея салоникской школе, что никак не согласуется с ее стилем. Попытка А. Ксингопулоса датировать Видение Иезекииля концом XIII века, а изображения Богоматери и Иоанна серединой XIV века неубедительна. Более поздняя датировка, предложенная А. Н. Грабаром, несомненно, правильна.

98 Этим временем датируются иконы архангелов Михаила и Гавриила, составлявшие часть деисусного чина. См.: *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 72, 73. Размеры икон: 54×44.

99 *Felicetti-Liebenfels,* 75, Taf. 136A.

100 *С. Радојчић.* Уметнички споменици манастира Хиландара.–ЗРВИ, 3 1955, 175, табл. 29–31; *Id.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.–JÖBG, V 1956, 80–81; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ῞αλωσιν. 'Αθῆναι 1957, 131–132; *S. Radojčić.* Icones de Serbie et de Macédoine, XII, n° 53, 55, 56; *V. J. Djurić.* Über den «Čin» von Chilandar.–BZ, 53 1960 2, 333–351, Taf. VIII–XV; Frühe Ikonen, Taf. 187, 200. Хиландарский чин, исполненный в 70-х годах XIV века, состоит из десяти икон (центральная икона с изображением Христа утрачена). Размеры икон: 100×60–74.

101 Деисусный чин из Убиси состоит из девяти икон (Христос, Богоматерь, Иоанн Предтеча, два архангела и четыре апостола). Манера письма указывает на работу грузинских мастеров позднего XIV века.

102 *В. Н. Лазарев.* Новые памятники византийской живописи XIV века, I. Высоцкий чин.–ВВ, IV 1951, 122–131; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, № 329; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 273–275. Суховатая трактовка форм на иконах Высоцкого чина типична для стиля константинопольской живописи конца XIV века. Высоцкий чин состоит из семи икон (Христос, Богоматерь, Иоанн Предтеча, два архангела, апостолы Петр и Павел).

103 Греки обозначали алтарную преграду с колонками как τὸ τέμπλον. Термин «иконостас» (εἰκονοστάσιον, или εἰκονοστάσις) всплывает сравнительно поздно, причем сначала он применялся для обозначения крюка, на который подвешивалась икона, либо для обозначения подставки для икон. Показательно, что еще ритор Феодор Педиасим и Симеон Солунский называют темплон ἡ στοὰ τοῦ βήματος и τὰ διάστυλα. См.: *L. Bréhier.* Anciennes clôtures de chœur antérieures aux iconostases dans les monastères de l'Athos.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 52, 55; *J. Konstantynowicz.* Ikonostasis. Studien und Forschungen. Lwów 1939, 30–33 (работой И. Константиновича следует пользоваться с большой осторожностью, так как автор делает далеко идущие выводы на основе весьма вольного толкования литературных источников и почти полностью игнорирует все современные ему открытия в области изучения византийской и русской живописи).

104 Упомяну здесь еще следующие иконы XIV–XV веков (более точная датировка дается лишь там, где это возможно); Афины, коллекция П. Канеллопулоса: Успение Богоматери, XV век (L'art byzantin, art européen, n° 197), Иоанн Богослов, XV век (ibid., n° 230), Спаситель с Георгием и Димитрием, XV век (ibid., n° 239), Св. Харалампий, XV век (ibid., n° 249), Страшный суд, XV век (ibid., n° 264); Византийский музей: Св. Георгий, XIV век, двусторонняя житийная икона из Кастории (L'art byzantin, art européen, n° 237; Frühe Ikonen, Taf. 49), Иисус Христос Ветхий деньми, XV век, из Салоник (*G. Sotiriou.* A Guide to the Byzantine Museum of Athens. Athens 1960, pl. XV), Св. Георгий, XV век (из Малой Азии), Архангел Михаил, константинопольская работа зрелого XIV века [*Μ. Σωτηρίου.* Παλαιολόγειος εἰκὼν τοῦ

ἀρχαγγέλου Μιχαήλ.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 80–86, πίν. 31, 32; *G. Sotiriou.* A Guide to the Byzantine Museum of Athens, pl. XIII; *Μ. Χατζηδάκης.* Δώδεκα βυζαντινὲς εἰκόνες. Ἀθῆναι 1961, 2; L'art byzantin, art européen, n° 225; Frühe Ikonen, Taf. 64, 65], Богоматерь с младенцем, последняя треть XIV века (*G. Sotiriou.* Op. cit., pl. XIV; Frühe Ikonen, Taf. 58), Пантократор, XIV век, двусторонняя икона с Одигитрией и Распятием, XIV век (*G. Sotiriou.* Op. cit., pl. XVI; *Felicetti-Liebenfels*, 70, Taf. 82A; L'art byzantin, art européen, n° 186; Frühe Ikonen, Taf. 55), Одигитрия, XIV век, Рождество Христово и Крещение, XV век, Одигитрия, XV век, Богоматерь Гликофилуса, XIV век, Пророк Даниил, вторая половина XIV века (*G. Sotiriou.* Op. cit., pl. X), Св. Антоний, XV век, Одигитрия и двунадесятые праздники, первая половина XIV века, Одигитрия, XIV век (из Салоник), Пантократор, XIV век (из Салоник), Петр и Павел, начало XV века (L'art byzantin, art européen, n° 228), Св. Марина, XV век (Frühe Ikonen, Taf. 83); Музей Бенаки: Троица, конец XIV века (*Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκι. Ἀθῆναι 1936, 4–6, πίν. 5–7β; *Grabar.* La peinture byzantine, 192; *Felicetti-Liebenfels*, 54, Taf. 52A, B; *M. Chatzidakis.* L'icône byzantine.–Saggi e memorie di storia dell'arte, 2. Venezia 1959, 37; Frühe Ikonen, Taf. 78, 79), Св. Димитрий, XV век (*M. Chatzidakis.* Op. cit., fig. 19), Одигитрия со св. Павлом Ксиропотамским и св. Елевферием, триптих, XV век (Frühe Ikonen, Taf. 86); Музей Д. Ловердоса: Чудо архангела Михаила в Хонах, первая половина XV века [*Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ. (Μία παλαιολόγειος εἰκὼν μὲ ψευδῆ ὑπογραφήν).–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 26–39; L'art byzantin, art européen, n° 260]; Собрание Е. Стафатос: Св. Димитрий и Георгий, начало XV века (Collection H. Stathatos. Limoges 1957, 82, fig. 46); Афон, Ватопед: Троица, XIV век (*M. Chatzidakis.* Op. cit., 33–36, fig. 22, 23), Двенадцать апостолов с резным образком Одигитрии, вмонтированным в эту икону (*Кондаков.* Афон, 146–148; *Его же.* Иконография Богоматери, II, 187, рис. 86; датировка Н. П. Кондакова, XV–XVI век, неверна, икона относится ко второй половине XIV века), Пантократор (*Dölger.* Athos, 146, Abb. 78; *Felicetti-Liebenfels*, 79, Taf. 93), Св. Димитрий, XIV век (*M. Chatzidakis.* Op. cit., 32, fig. 18; Frühe Ikonen, Taf. 60), Апостолы Петр и Павел, XIV век (*Dölger.* Athos, 148, Abb. 79; *Felicetti-Liebenfels*, 85, Taf. 105); Лавра св. Афанасия: Мученичество св. Димитрия, XV век (*M. Chatzidakis.* Op. cit., 37, fig. 25), Благовещение на створках царских врат, XIV век (ibid., 32–33, fig. 21), Св. Георгий, XIV век (Frühe Ikonen, Taf. 61); монастырь Пантократор: Богоматерь с младенцем и Крестителем (*Felicetti-Liebenfels*, 95, Taf. 103), Введение во храм, XV век (L'art byzantin, art européen, n° 177), Пантократор, около 1360–1375 (ibid., n° 201; Frühe Ikonen, Taf. 71), Афанасий Афонский, XV век (L'art byzantin, art européen, n° 721), реликварий с изображениями Христа и святых, XV век (ibid., n° 250); Хиландар: Богоматерь Троеручица с изображением Николая Чудотворца на тыльной стороне, XIV век (*С. Радојчић.* Уметнички споменици манастира Хиландара.–ЗРВИ, 3 1955, 174, сл. 25; *Id.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.–JÖBG, V 1959, 77, Abb. 15, 16), житийная икона Марии Египетской, XIV век (*С. Радојчић.* Уметнички споменици манастира Хиландара, 174); Берат (Албания), собор: Рождество Богородицы, первая половина XIV века, Одигитрия, конец XIV века, Спас, конец XIV века, Иоанн Креститель, конец XIV века, Спас, зрелый XIV век, Одигитрия, XIV век, Одигитрия, XIV век, шесть праздников (Рождество Христово, Сретение, Крещение, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение), XV век, Св. Пантелеимон, XV век, Св. Димитрий, XV век, Одигитрия с ангелами, XV век; церковь св. Феодора: Спас, XV век, Феодор Тирон и Феодор Стратилат, XV век; церковь св. Димитрия: Св. Димитрий, XIV век, Одигитрия, Спас и Предтеча, XV век; церковь св. Троицы: Пантократор, XIV век, Одигитрия, XV век; Бухарест, Музей: Одигитрия, XV век, Спаситель, XV век; Венеция, Греческий институт византийских и поствизантийских исследований: Богоматерь с младенцем (*Ν. Δρανδάκης.* Παλαιολόγειος εἰκὼν Βρεφοκρατούσης τοῦ εἰς Βενετίαν Ἑλληνικοῦ ναοῦ.–Θεολογία, 28 1957, 238–251, εἰκ. 1–8; *M. Chatzidakis.* L'icône byzantine.–Saggi e memorie di storia dell'arte, 2, 30–32, fig. 17; *Id.* Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venise 1962, 11–12, fig. 4), Пантократор, середина XIV века (*M. Chatzidakis.* Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, 4–6, fig. 1), Спас в силах и двенадцать апостолов, вторая половина XIV века (ibid., 7–8, fig. 2), Богоматерь с младенцем, апостолы и святые воины (ibid., 9–10, fig. 3), Умиление, XV век (ibid., 13–14, fig. 5); Сан Марко, ризница: Богоматерь с младенцем, XIV век; Веррия, церковь пророка Илии: двусторонняя икона с двумя изображениями Одигитрии, одно из них XIV века (L'art byzantin, art européen, n° 221), Пророк Илия, XV век (ibid., n° 226); Вюрцбург, Университетский музей: диптих с изображениями Богоматери Одигитрии и евангелиста Луки, XIV век; Загорск, Троице-Сергиева лавра, музей: Богоматерь Перивлепта, поздний XIV век (*В. И. Антонова.* Иконографический тип Перивлепты и русские иконы Богоматери в XIV веке.–Из истории русского и западноевропейского искусства. Материалы и исследования. Москва 1960, 103–110, ил. на с. 105); Занте, церковь Фанеромени: Иоанн евангелист, конец XIV века [утрачена при землетрясении в 1953 году, см.: *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Ἡ παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν ῞αλωσιν ζωγραφικήν.–ΔΧΑΕ, IV 2 (1960–1961) 1962, 77–100]; Зерват (Албания), церковь Богородицы: Одигитрия, Спас, Св. Афанасий, Архангел Михаил; Иерусалим, Греческий патриархат: Чудо архангела Михаила в Хонах, XIV век (L'art byzantin, art européen, n° 723; Frühe Ikonen, Taf. 69), Крещение, XIV век (L'art byzantin, art européen, n° 178; Frühe Ikonen, Taf. 81); Каламбака, собор: двусторонняя икона с Распятием XIV века и Успением XVI века (*Γ. Σωτηρίου.* Ἡ βασιλικὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἐν Καλαμπάκα.–ΕΕΒΣ, VI 1929, 313–314, εἰκ. 14, 15; L'art byzantin, art européen, n° 189); Киев, Музей лавры (все названные иконы этого музея утрачены во время второй мировой войны): Апостол Андрей, конец XIV века (ср. с иконой Двенадцать апостолов из Ватопеда), Снятие со креста и Оплакивание, XV век, Богоматерь из деисусного чина (*Петров.* Альбом музея Киевской духовной академии, I, 12, рис. 17), Одигитрия с двумя ангелами в медальонах, последняя треть XIV века; Кипр, Никосия, церковь Фанеромени: двусторонняя икона с изображениями Распятия и Одигитрии, XIV век (*D. Talbot Rice.* The Icons of Cyprus. London 1937, 255, No. 114; L'art byzantin, art européen, n° 190), двусторонняя икона с изображениями Одигитрии и Распятия, XV век (*D. Talbot Rice.* Op. cit., 256, No. 115; L'art byzantin, art européen, n° 191), Св. Елевферий, вторая половина XIV века (*D. Talbot Rice.* Op. cit., 196–197, No. 7; L'art byzantin, art européen, n° 241), Св. Параскева, вторая половина XIV века (*D. Talbot Rice.* Op. cit., 197, No. 8; L'art byzantin, art européen, n° 248); Монастырь Киккo: Распятие, 1500 год (*Γ. Σωτηρίου.* Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, 1. Λεύκωμα. Ἀθῆναι 1956, πίν. 123; L'art byzantin, art européen, n° 192); Корча (Албания), церковь св. Георгия: Архангел Михаил, XIV век (из церкви Богоматери в Мборье, скорее всего константинопольская работа, на серебряном фоне), Николай Чудотворец, XIV век, Спас, XIV век (из церкви св. Иоанна в Бобоштице), житийная икона св. Параскевы, Одигитрия, XIV век (из церкви св. Параскевы в Воскопойе), эпистилий с изображением Деисуса, Пророк Илия, XIV век (из монастыря Богоматери в Бобоштице), Одигитрия (из церкви в Малиге); Лабова (Албания), церковь Рождества Богоматери: житийная икона Христа (с циклом Страстей), XIV век, житийная икона Богоматери, XIV век; Ленинград, Русский музей: Распятие с этимасией и полуфигурами святых на полях, XIV век [*V. de Grüneisen.* La piccola icona bizantina del Museo Russo Alessandro III a Pietroburgo e le prime tendenze del tragico nell'iconografia della Crocifissione.–RassArte, IV 1904 gennaio, 138–141; *J. Strzygowski.* (Краткая заметка о статье В. Грюнейзена).–BZ, XV 1906 1–2, 417; *Н. П. Кондаков.* Иконография... Иисуса Христа. С.-Петербург 1905 (=Лицевой иконописный подлинник, I), табл. XII; *Dalton*, 318; *Муратов.* История древнерусской живописи, 186; *Н. Сычев.* Древлехранилище Русского музея...–СГ, 1916 январь–февраль, 9; *Wulff*, 514; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 116–121; *Diehl*, 867; *А. Смирнов.* К вопросу о первоначальной композиции средника иконы Распятия.–Художественный отдел Гос. Русского музея. Материалы по русскому искусству, I. Ленинград 1928, 43–44; *Felicetti-Liebenfels*, 70–71, Taf. 33 B. Как доказал А. П. Смирнов, первоначально икона изображала Снятие со креста, от которого сохранились остатки надписи. Распятие написано много позже русским художником. От греческого оригинала дошли только полуфигуры святых на полях и этимасия], Воскрешение Лазаря, первая половина XIV века [*В. Н. Лазарев.* Византийская живопись. Сборник статей. Москва 1971, 338–339, с ил., примеч. 23 на с. 351 (первая публикация в новом варианте его статьи «Византийские иконы XIV–XV веков»)]; Эрмитаж: Иоанн Предтеча, XV век (*Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания, I, табл. X, № 17), Архангел Михаил, XIV век, Успение, XV век (*Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания, I, табл. LXIX, № 109; *Муратов.* История древнерусской живописи, 74, 188, 196–197). Св. Анастасия, начало XV века, Иоанн Предтеча из деисуса, XIV век (*Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 264), Илия пророк в пустыне, первая половина XIV века (*N. Kondakov.* Russian Icon, pl. IX; *Felicetti-Liebenfels*, 83–87, Taf. 100 B; *Банк.* Византийское искусство в СССР, ил. 255); Лондон, собрание К. Томпсона: Успение, XIV век; Мали Град (на острове Преспа в Албании), церковь Богородицы: Одигитрия, Спас и Предтеча, все около 1345; Мборье (около Корчи в Албании), церковь Вознесения Христа: Вознесение, конец XIV века, Св. Параскева, конец XIV века, расписной эпистилий с полуфигурным Деисусом на красном фоне, Спас; Метеоры, монастырь Преображения: Уверение Фомы с портретами деспота Янины Фомы Прелюбовича и его супруги Марии Палеологины, 1372–1383 [L'art byzantin, art européen, n° 193; *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Νέαι προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καὶ τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς.–ΔΧΑΕ, IV 4 (1962–1963) 1964, 53–70, πίν. 18–24; Frühe Ikonen, Taf. 73], Богоматерь с младенцем, полуфигурами святых и портретом Марии Палеологины, 1372–1383 (L'art byzantin, art européen, n° 211), диптих с изображениями Богоматери и Христа во гробе, поздний XIV век (*J. Beckwith.* Byzantine Art in Athens.–BM, CVI 1964 September, 400, fig. 2; L'art byzantin, art européen, n° 210; Frühe Ikonen, Taf. 62, 63), Крещение, поздний XIV век (L'art byzantin, art européen, n° 179), Св. Димитрий, XV век (ibid., n° 240); Митилены (Лесбос), церковь св. Ферапонта: Пантократор, около 1350–1375 (ibid., n° 200), Иоанн Богослов, XV век (ibid., n° 231; Frühe Ikonen, Taf. 87); Епископский дворец: Св. Георгий, начало XIV века (L'art byzantin, art européen, n° 236; Frühe Ikonen, Taf. 59), Св. Николай, XIV век (L'art byzantin, art européen, n° 244); госпиталь Востанион: Оди-

гитрия, XV век (ibid., n° 218); Монемвасия, церковь Христа Элкоменос: Распятие, поздний XIV век (*'Α. Ξυγγόπουλος*. Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἑλκομένου Μονεμβασίας.–Πελοποννησιακά, I 1955, 23–49; L'art byzantin, art européen, n° 188); Москва, Исторический музей: Иоанн Предтеча в пустыне, последняя четверть XIV века [*В. Н. Лазарев*. Византийская живопись. Сборник статей. Москва 1971, примеч. 49 на с. 352, ил. на с. 353 (в новом варианте его статьи «Византийские иконы XIV–XV веков»)]; Музей изобразительных искусств: Георгий Диосорит, XV век (*Wulff, Alpatoff*, 126–128, 273–274, Abb. 51), царские двери с Благовещением, XV век (*В. Н. Лазарев*. К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи...–ЕжИИИ, 1952, 157); Третьяковская галерея: Распятие, первая половина XIV века (происходит с Афона, см.: *Антонова, Мнева*. Каталог древнерусской живописи, I, №330), Деисус с полуфигурами святых в медальонах, XIV век (там же, №335), Одигитрия, начало XV века (*В. Н. Лазарев*. Два новых памятника станковой живописи палеологовской эпохи.–ЗРВИ, VIII 1 1963, 199–200), Косьма и Дамиан, XV век (*Антонова, Мнева*. Каталог древнерусской живописи, I, №333); Успенский собор в Кремле: Одигитрия, XIV век (обратная сторона иконы Георгия XII века), Петр и Павел, XIV век, Распятие, XV век (*M. Alpatov*. L'icone byzantine du Cricifiement dans la cathédrale de la Dormition à Moscou et les emprunts à Byzance dans les icones russes.–L'art byzantin chez les slaves, II. Paris 1932, 195–211); Мюнхен, Баварский национальный музей: Рождество Богоматери, XV век (*Wulff, Alpatoff*, 144–146, 275); Оксфорд, музей Эшмолеан: Воскрешение Лазаря, XV век (*G. Mathew*. Byzantine Painting. London [1950], pl. 10; L'art byzantin, art européen, n° 181); Охрид, Народный музей: Архангел Гавриил из Благовещения и пророк Соломон, створка царских врат, вторая половина XIV века (*V. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 26); церковь Богоматери Перивлепты: Христос Психосостис (на обороте Распятие), константинопольская работа, первая четверть XIV века, Богоматерь Перивлепта, середина XIV века (на обороте Введение во храм, около 1370), Богоматерь с младенцем архиепископа Николая Охридского, середина XIV века, Одигитрия (на обороте Благовещение), вторая половина XIV века, Одигитрия, вторая половина XIV века (все эти иконы, созданные в разное время и ныне умело реставрированные, входили в состав иконостаса церкви Богоматери Перивлепты в Охриде, где размещается Народный музей, см. о них: *Кондаков*. Македония, 250–262, табл. V–VIII; *Dalton*, 318–319; *Wulff, Alpatoff*, 135–140, 220–222, 274–275, 291; *Diehl*, 868–870; *Ђ. Мазалић*. Нешто о иконама из цркве св. Климента у Охриду.–Старинар, XIV 1939, 124–128; *M. Ćorović-Ljubinković*. Les icônes d'Ohrid. Beograd 1953, pl. 1, 5, 6; *Felicetti-Liebenfels*, 78–79, Taf. 88, 89, 92; *J. Мацан*. Охридските икони.–КН, 1959, 80–81; *Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, VIII–X, n° 17, 35, 37; *V. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, 20–29, n° 8, 15, 18, 23; Frühe Ikonen, Taf. 171, 178, 179; *T. Velmans*. Les icônes de la Macédoine et leur art.–IHA, 1966 4, 142–147), створки маленького триптиха с изображениями Христа и Богоматери (правая створка с изображением Предтечи утрачена), начало XIV века (*V. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 5, 6), Св. Климент и Наум Охридские, двусторонняя икона позднего XIV века (ibid., n° 28; Frühe Ikonen, Taf. 205); Патмос, монастырь Иоанна Богослова: Феодор Тирон, XIV век (L'art byzantin, art européen, n° 242), Успение Богоматери, XV век (ibid., n° 198; Frühe Ikonen, Taf. 85), Св. Николай, XV век (L'art byzantin, art européen, n° 245), Св. Николай с житием, XV век (ibid., n° 246); кафизма Благовещения: Распятие, первая половина XIV века (ibid., n° 185; Frühe Ikonen, Taf. 67), Оплакивание, поздний XV век (L'art byzantin, art européen, n° 263); церковь Христа: Пантократор, XV век (ibid., n° 203), Одигитрия, XV век (ibid., n° 216); Пешкопия (Албания), церковь Богоматери: Спас, Богоматерь; Рила, монастырский музей: Иоанн Рильский, вторая половина XIV века (Frühe Ikonen, Taf. 108); Рим, пинакотека Ватикана: Крещение, Распятие и Предтеча между св. Марком и Николаем, XV век (*A. Muñoz*. I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana. Città del Vaticano 1928, 11, tav. 13, 14; L'art byzantin, art européen, n° 173); Родос, архиепископия: двусторонняя икона с изображениями Одигитрии, XIV век, и Николая Чудотворца, XVI век (L'art byzantin, art européen, n° 216); Салоники, св. София: Одигитрия, Пантократор; церковь св. Николая Орфанос: Одигитрия, XV век (*'Α. Ξυγγόπουλος*. Εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας.–ΕΕΒΣ, 3 1926, 135–143), Св. Варвара; монастырь τῶν Βλαττάδων: Архангел Михаил, Одигитрия, Христос с двумя ангелами и Богоматерь с ангелом и Предтечей, XIV век (*A. Xyngopoulos*. Une icône byzantine à Thessalonique.–CahArch, III 1948, 114–128; L'art byzantin, art européen, n° 199); Синай, монастырь св. Екатерины: диптих с изображениями Богоматери, Христа и двенадцати праздников [*K. Weitzmann*. Fragments of an Early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai.–ΔΧΑΕ, IV 4 (1964–1965) 1966, 22, fig. 15], Моисей и Аарон, получающие скрижали, XIV век (*Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 162, II, 142–143), Богоматерь с младенцем, Иоаким, Анна и заказчик, конец XIV века (ibid., I, fig. 164, II, 143–144), житийная икона св. Георгия, XV век (ibid., I, fig. 169, II, 154–155), житийная икона Николая Чудотворца с фигурами святых, XV век (ibid., I, fig. 179, II, 155–157), диптих с изображениями св. Прокопия и Богоматери с младенцем в окружении фигур и полуфигур святых, XV век (ibid., I, fig. 188–190, II, 171–173), фрагмент Распятия, XIV век (ibid., I, fig. 204, II, 186–187), боковые створки триптиха с изображениями Богоматери и Иоанна Предтечи из Деисуса, ранний XV век (ibid., I, fig. 218, II, 191–192), Деисус, поздний XIV век (ibid., I, fig. 219, II, 192–193), Деисус и фигуры святых, XV век (ibid., I, fig. 221, II, 194–195), Апостолы Петр и Павел, зрелый XIV век (ibid., I, fig. 224, II, 197), Апостолы Петр и Иоанн Богослов, вторая половина XIV века (ibid., I, fig. 225, II, 198), Одигитрия, вторая половина XIV века (ibid., I, fig. 226, II, 198–199), Богоматерь с младенцем, XV век (ibid., I, fig. 227, II, 199), Пантократор, XV век (ibid., I, fig. 228, II, 199–200), Пантократор, XV век (ibid., I, fig. 229, II, 200–201), Крещение, XV век (ibid., I, fig. 230, II, 201–202), правая створка диптиха с изображениями Богоматери Неопалимая купина и фигур святых, XIV век (ibid., I, fig. 231, II, 202), Св. Георгий на коне, XV век (ibid., I, fig. 233, II, 203–204), диптих с изображениями Одигитрии и Снятия со креста, первая половина XV века (ibid., I, fig. 234, II, 204–205), Панагия Гликофилуса, XV век (ibid., I, fig. 235, II, 205–206), Рождество Богородицы и Введение во храм, XV век (ibid., I, fig. 236, II, 206–207), Архангел Гавриил, XV век (ibid., I, fig. 237, II, 207–208), Иоанн Лествичник, XV век (ibid., I, fig. 238, II, 208); Скопле, Художественная галерея: Благовещение, последняя четверть XIV века (*V. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 34; *S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, n° 64); Смоленск, Успенский собор: Одигитрия Смоленская, поздний XIV век (*Г. В. Жидков*. К истории западнорусского искусства XIV в.–Труды секции истории искусств Института археологии и искусствознания РАНИОН, IV. Москва 1930, 30–37. Г. В. Жидков приписывал икону столичной школе, что, однако, решительно опровергается ее стилем); София, Национальный Археологический музей: Пантократор с фигурами святых на полях, XIV век (из Месемврии, на обороте более позднее изображение Умиления, см.: Frühe Ikonen, Taf. 101), Распятие, первая половина XIV века (из Месемврии), Оплакивание, начало XV века; Церковный историко-археологический музей: двусторонняя икона с изображениями Одигитрии и Распятия, вторая половина XIV века (из Созополя); Стокгольм, Национальный музей: Пантократор, поздний XIV век (L'art byzantin, art européen, n° 202); Тырново, церковь Сорока севастийских мучеников: Одигитрия с ангелами, XIV век, житийная икона Николая Чудотворца, XV век; Фрейзинг, собор: Богоматерь Агиосоритисса, XIV век [под живописью XIV века находится первоначальный слой живописи XII (?) века, см.: *Ch. Wolters*. Beobachtungen am Freisinger Lukasbild.–Kunstchronik, 1964 4, 85–91]; Эгина, церковь Панагии Трипити: Св. Георгий, XIV век (L'art byzantin, art européen, n° 238; Frühe Ikonen, Taf. 74,75); Элион (около Серр): Снятие со креста, первая треть XIV века (*P. Miljković-Pepek*. Une icone bilatérale au monastère Saint-Jean-Prodrome, dans les environs de Serrès.–CahArch, XVI 1966, 177–183).

105 См. литературу, приведенную в примеч. 55.

106 См. литературу, приведенную в примеч. 54.

107 Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в московской Синодальной, бывшей Патриаршей, библиотеке, I. Москва 1862, табл. 1–26; *Кондаков*, 229; *Покровский*. Евангелие в памятниках иконографии, XIII–XIV; *Millet*. L'art byzantin, I, 248; *J. Strzygowski*. Die Miniaturen des Serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Wien 1906, 128–133; *Лихачев*. Материалы для истории русского иконописания, II, табл. CCCLVI, CCCLVII (№700–707); *Dalton*, 481; *Айналов*. Византийская живопись XIV столетия, 106–113; *Wulff*, 537; *O. Tafrali*. Iconografia imnului Acatist.–BCMI, VII 1914, 49–84, 127–140, 153–173; *Id*. Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bucovine.–Mélanges offerts à G. Schlumberger. Paris 1924, 460 et suiv.; *M. Alpatoff*. Probleme der byzantinischen und russischen Kunstgeschichte. Forschungen in Rußland 1914–1924.–Belvedere, VI 1924, 85; *V. Grecu*. Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen Kirchenmalerei.–Byzantion, I 1924, 286–289; *Diehl*, 640, 881; *Ebersolt*, 80; *Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 205–206; *G. Millet*. Sur l'illustration de l'Hymne Akathiste.–Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines, II. Sofia 1936, 90 et suiv. Cod. Mosq. gr. 429 обычно датировался либо XI, либо XIV веком. В действительности эта рукопись возникла не ранее конца XIV века, на что указывает не только стиль миниатюр, но и характер письма. В свое время Н. П. Попов (Исторический музей в Москве) не исключал возможности, что рукопись представляет из себя имитацию XVII века, когда манускрипт был прислан в Москву из Галаты в подарок русскому царю.

108 *Bordier*, 260–261; *Ebersolt*, 55, pl. VI; Byzance et le France médiévale, n° 88. Согласно записи, cod. Paris. gr. 12 был исполнен для константинопольского патриарха Иосифа.

109 *A. Muñoz*. I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma, 89–95, tav. 19, 20.

110 *J. Strzygowski*. Eine trapezuntische Bilderhandschrift vom Jahre 1346.–RepKunstw, XIII 1890, 241–263; *Кондаков*. Афон, 287; *Brockhaus*, 193. Рукопись исполнена для монастыря св. Евгения в Трапезунде.

111 *Bordier*, 235–238; *Кондаков*, 266; *Ebersolt*, 55–56, pl. LXII; *Diehl*, 881; *Gerstinger*, 39; *Grabar*. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale, fig. 63; Byzance et la France médiévale, n° 87; L'art byzantin, art européen, n° 292. Работа Мануила Цикандилоса.

112 *Delatte*, 106–122, pl. XL–XLVIII; *S. Der Nersessian*. L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph. Paris 1937, 27, 216, pl. XCIV–XCIX.

113 Кроме рукописей, названных в тексте, упомяну

еще следующие манускрипты XIV–XV веков: Афины, Византийский музей: Евангелие 557, XV век; Национальная библиотека: Евангелие 151, XIV век (рукопись из афонского монастыря Симопетра, где в свое время она была сфотографирована П. И. Севастьяновым, см.: *Buberl*, Abb. 88, 89, Taf. XXXI; *Delatte*, pl. VIII), Псалтирь 16, поздний XIV век (*Buberl*, Abb. 93, Taf. XXXII; *Delatte*, pl. VI), Евангелие 194, XV век (*Delatte*, pl. XXVII), Новый Завет 150, XV век (*Buberl*, Abb. 94, Taf. XXXII; *Delatte*, pl. XXV), Евангелие 70, XIV век (*Buberl*, Abb. 79, Taf. XXIX), Евангелие 174, XIV век, Евангелие 133, XIV век, Евангелие 71, XIV век (*Buberl*, Abb. 80, 81, Taf. XXIX; *Delatte*, pl. XIX; *H. Buchthal*. A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives.– DOP, 15 1961, 129, fig. 2), Евангелие 156, XV век (*Delatte*, pl. XXVI), Евангелие 137, XIV век, Покаянный Номоканон 1395, XV–XVI века (*Delatte*, pl. XXXIII–XXXIX; *Martin*, 165, fig. 281–283), Евангелие 2603, 1418 год (L'art byzantin, art européen, n° 330), Новый Завет 2251, XIV век (ibid., n° 301); Афон, Ватопед: Типикон 1199, 1346 год (*K. Weitzmann*. Aus den Bibliotheken des Athos, 109–110), Творения Синесия 576, 1368 год, Евангелие 937, XIV век (ibid., 57–59); Дионисиат: Евангелие 80, 1321 год, Псалтирь 65 (с пасхальными канонами от 1313 до 1348 года), Евангелие 13, XIV век (*Dölger*. Athos, 202–203), Евангелие 32, XIV век; Дохиар: Евангелие 22, XIV век; Есфигмен: Евангелие, 1462 год, Евангелие 27, 1311 год; Ивер: Псалтирь Анны Палеологины 1384, 1346 год, Евангелие 548, 1433 год (*Dölger*. Athos, 208–209); Ксиропотам: Евангелие 221, 1329 год; Лавра св. Афанасия: Евангелие А 76 (рукопись с изображениями евангелистов относится к XIII веку, миниатюры в технике акварели XIV века, см.: *K. Weitzmann*. A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings.– GBA, LXII 1963 juillet–août, 99–104, fig. 6–11), Лествица Λ73, XV век (*Martin*, 166, fig. 8), Литургический свиток 2 [*L. Bréhier*. Les peintures du rouleau litourgique n° 2 du monastère de Lavra.– Анналы Института имени Н. П. Кондакова (=SK), XI. Белград 1940, 1–20], Псалтирь В 25, XV век (*K. Weitzmann*. Aus den Bibliotheken des Athos, 41–43); Пантелеимон: Литургия Василия Великого 18, XIV век (*Д. В. Айналов*. Византийские памятники Афона.– ВВ, VI 1899, 96), Литургия Иоанна Златоуста 17, 1409 год (там же, 96); Пантократор: Евангелие 48, 1366 год; Симопетра: Псалтирь 35, XIV век; Ставроникита; Творения Иоанна Лествичника и Максима Исповедника 50, XIV век (*Martin*, 166–168, fig. 133–171; *K. Weitzmann*. Aus den Bibliotheken des Athos, 101–103); Филофеев монастырь: Литургия Иоанна Златоуста 209, XV век; Хиландар: Евангелие 105, XIV век; Балтимор, Уолтерс Арт Гэлери: Евангелие 532, XIV век (Walters Art Gallery, Exhibition 1947, 145, No. 733, pl. CIV), отдельные листы с изображениями Луки и Иоанна 530 f и 530 g, рубеж XIII–XIV веков [на обороте второго листа имеется более поздний набросок кистью (Явление Христа ученикам), принадлежащий тому же мастеру, который выполнил аналогичного типа рисунки на листе из собрания Уиллоби в Чикаго, на еще одном листе в Национальной школе изящных искусств в Париже и в Евангелии А 76 в Лавре на Афоне, см.: Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 145, Nos. 735, 736, pl. CIII; *K. Weitzmann*. A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings, 95–98, fig. 3–5], Часовник 534, поздний XIV век (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 146, No. 738), Комментарий на Апокалипсис 335, XV век (рукопись написана на итальянском языке, иллюстрирована в Венеции греческим художником, ibid., 146, No. 742); Бухарест, Библиотека Академии наук: Евангелие 1, начало XIV века, Евангелие с Апостолом 3, XIV век; Вена, Национальная библиотека: Сборник предсказаний о Константинополе hist. gr. 80, XV век (*Gerstinger*, Abb. 21; *Buberl, Gerstinger*, 69, Taf. XXXIII–1), Лествица theol. gr. 207, XIV век (*Gerstinger*, Abb. 20; *Buberl, Gerstinger*, 67–68, Taf. XXXII–2; *Martin*, 192, fig. 22), Сборник theol. gr. 236, 1370 год (*Gerstinger*, Taf. XXVII e, m; *Buberl, Gerstinger*, 68), Сборник hist. gr. 91, XV век (*Buberl, Gerstinger*, 69–70, Taf. XXXIII–2); Венеция, Марчиана: Евангелие Cl. I, cod. 20, 1302 год, Лествица gr. II 32 (рукопись XI века, миниатюры XV-го, см.: L'art byzantin, art européen, n° 353); Сан Джорджо деи Гречи: Александрия gr. 5, XIV век (*A. Xyngopoulos*. Les miniatures du Roman d'Alexandre le Grand dans le Codex de l'Institut Hellénique de Venise. Athènes–Venise 1965); Дарем (США), Duke University, Библиотека Богословской школы: отдельный лист с изображением евангелиста Марка в заставке gr. 4, XIV век (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 145, No. 734); Иерусалим, Библиотека Греческого патриархата: Евангелие Σταυροῦ 46, XIV век, Евангелие Σάβα 200, XIV век, Евангелие Φωτίου Παρθενίου 23 (*Hatch*. Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, 108–109, pl. LI, LII; *Buberl, Gerstinger*, 64), Евангелие Ἁγίου Τάφου 41 (*Hatch*. Op. cit., 96, pl. XXXIX; *Buberl, Gerstinger*, 64); Ленинград, Публичная библиотека: фрагмент Псалтири греч. 274, конец XIII–начало XIV века, лист с изображением евангелиста Луки греч. 316, XIV век, лист с изображением евангелиста Иоанна греч. 403, XIV век, Новый Завет греч. 517, XIV век, Беседы аввы Исаии греч. 243, 1450 год; Лондон, Британский музей: Евангелие Add. 22506, 1305 год (*A. M. Friend*. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts.– ArtSt, VII 1929, fig. 14, 19), Евангелие Add. 11838, 1326 год (L'art byzantin, art européen, n° 328), Евангелие Harley 5731, XIV век, Евангелие Arundel 547 [*Tikkanen*. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei, 113, 203 (рукопись X века, позже вмонтированные миниатюры возникли, по мнению И. Тикканена, в XIV веке)]; Собрание Кеннета Кларка: два листа с изображениями апостолов Луки и Иоанна (*A. Bank*. The Byzantine Exhibition.– Studio, November 1958, 136, fig. 6); Милан, Амброзиана: Евангелие F61 sup., 1322 год (*Е. К. Редин*. Рукописи с византийскими миниатюрами в библиотеках Венеции, Милана и Флоренции.– ЖМНП, 1891 декабрь, 308; *Gengaro, Leoni, Villa*. Codici dell'Ambrosiana, 218–220, tav. LXXXIX–XCIV), Евангелие Е63 sup., 1321 год (*Е. К. Редин*. Ук. соч., 308; *Gengaro, Leoni, Villa*. Codici dell'Ambrosiana, 217–218), Лествица G20 sup., XV век (*Martin*, 169, fig. 10, 11; *Gengaro, Leoni, Villa*. Codici dell' Ambrosiana, 223–224); Монреаль, Библиотека Университета Мак-Джилла: Евангелие I (рукопись XII века, две миниатюры с изображениями Христа в окружении евангелистов и их символов и десяти апостолов датируются концом XIV–началом XV века, Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 140, No. 712); Москва, Исторический музей: Слова Григория Назианзина греч. 66, XIV век; Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана: Свиток 499, 1374 (?) год (свиток украшен миниатюрами с изображениями Константина и Елены и сцен из жизни Авгаря Эдесского, см.: *S. Der Nersessian*. La legende d'Abgar d'après un rouleau illustré de la Bibliothèque Pierpont Morgan à New York.– Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines, II. Sofia 1936, 98–106; L'art byzantin, art européen, n° 355); Оксфорд, Бодлейянская библиотека: Евангелие Barocci 29, 1296–1318, Евангелие Canon. gr. 38, ранний XIV век (*Pächt*. Byzantine Illumination, 8, fig. 14), Менологий gr. th. f. I, 1322–1340 (*Pächt*. Op. cit., 8–9, fig. 16, 24; L'art byzantin, art européen, n° 361), Евангелие Auct. T 5. 34, XIV век (*Pächt*. Op. cit., 10, fig. 28), фрагмент Астрономического трактата Auct. F 3. 25, поздний XIV век (ibid., 10, fig. 30), Евангелие Canon. gr. 35, XIV век (ibid., 8, fig. 12); Библиотека при церкви Христа (Christ Church Library): Евангелие 28, XIV век; Охрид, Народный музей: Менологий на апрель 32, 1348 год (Minijatura u Jugoslaviji. Zagreb 1964, n° 124); Падуя, Семинария: Диоскорид gr. 194, XIV век (*E. Mioni*. Un ignoto Dioscurido miniato. Il codice greco 194 del seminario da Padova.– Libri e stampatori da Padova. Miscellanea di studi storici in onore di Monsignore G. Bellini. Padova 1959, 345–376); Палермо, Национальная библиотека: Пророчества императора Льва Мудрого 1, E. 8, XV век; Пальма (о. Мальорка), собор: Хрисовул от 1402 года (L'art byzantin, art européen, n° 730); Памплона, собор: Хрисовул от 1400 года (ibid., n° 729); Париж, Национальная библиотека: Теологические трактаты gr. 351, 1389 год (*Ebersolt*, pl. LVII), Комментарии Феофилакта Болгарского на Евангелия от Матфея и Луки gr. 196 (*K. Weitzmann*. A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings, 105–106, fig. 13), Гиппиатрика gr. 2244 (Byzance et la France médiévale, n° 65), Повесть о Варлааме и Иоасафе gr. 1128, XIV век (*I. D. Stefanescu*. Le roman de Barlaam et Joasaph illustré en peinture.– Byzantion, VII 1932, 350 et suiv.; *S. Der Nersessian*. L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph. Paris 1937, 27, pl. XLV–CXIII; Byzance et la France médiévale, n° 86), Николай Мирепс gr. 2243, 1339 год (Byzance et la France médiévale, n° 84), Евангелие suppl. gr. 927, XIV век, Евангелие gr. 95, XV век (ibid., n° 53), Евангелие gr. 311, 1336 год (*Ebersolt*, pl. LXVII; Byzance et la France médiévale, n° 49; столичная работа), отрывки из Библии gr. 36, XV век [Byzance et la France médiévale, n° 66; Ἀ. *Ξυγγόπουλος*. Ὁ μικρογράφος μοναχὸς Νικόδημος.– Ἑλληνικά, 16 (1958–1959), 65–69; L'art byzantin, art européen, n° 372], Слова Григория Назианзина gr. 541, XIV век (*Ebersolt*, pl. LXVI–II), Николай Мирепс gr. 2237, XIV век (ibid., pl. LXVIII), Псалтирь Coislin 13, 1304 год (ibid., pl. LXVIII), Комментарии Феофилакта Болгарского на Евангелия gr. 181, XIV век (Byzance et la France médiévale, n° 85); Национальная школа изящных искусств: лист с изображением Крещения (*K. Weitzmann*. A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings, 92–94); Патмос, Библиотека монастыря Иоанна Богослова: Евангелие 81, 1335 год (*Jacopi*, tav. XI–XIV, fig. 71–74; L'art byzantin, art européen, n° 329), Евангелие 82, XIV век (*Jacopi*, fig. 76, 77; L'art byzantin, art européen, n° 327), Евангелие 98, XIV век (*Jacopi*, fig. 83–86), Евангелие 330, 1427 год (ibid., fig. 136–144), Литургия Василия Великого 2, 1429 год (ibid., fig. 148–152), Литургия Василия Великого 6, XV век (ibid., fig. 153), Литургия Иоанна Златоуста 14, XV век (ibid., fig. 156–159), Литургия Иоанна Златоуста 22, XV век (ibid., fig. 160); Принстон, Музей истории искусств: Евангелие acc. 57. 19, 1380 год (*K. Weitzmann*. A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings, 106, fig. 14), Евангелие 1296 года с миниатюрами XIV (?) века acc. 35. 70 (Walters Art Gallery. Exhibition 1947, 144, No. 729), лист с изображением евангелиста Марка acc. 56. 118, XV век (ранее в собрании А. М. Френда-младшего, ibid., 146, No. 741, pl. XCVIII); Рим, Библиотека Ватикана: Евангелие gr. 361, Евангелие gr. 643; Синай, монастырь св. Екатерины: Евангелие 152, 1346 год, Евангелие 216, XIII–XIV века; Чикаго, собрание Уиллоби: лист с изображением Проповеди Иоанна Крестителя (*K. Weitzmann*. A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings, 94, fig. 2).

114 О росписях Мистры см.: *L. Magne*. Mistra.– GBA, XVII 1897, 301–313; *G. Millet*. Monuments byzantins de Mistrà. Paris 1910; *Id*. L'art byzantin, 944–949; *A. Struck*. Mistra, eine mittelalterliche Ruinenstadt. Wien–Leipzig 1910; *Dalton*, 293–294; *Ф. И. Шмит*. Памятники Мистры.– ЖМНП, 1911 июнь, 249–259; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, Index: Mistra, 723; *Wulff*, 594–595; *Diehl*, 806–818; *Byron, Rice*. The Birth of Western Painting, 125–145; *Wulff*. Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 80–81; *M. G. Sotiriou*.

Mistra. Une ville byzantine morte. Athènes 1935; *Γ. Σωτηρίου.* Ἡ ἀναγέννησις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τέχνης ἐπὶ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων καὶ ἡ ὑστάτη φάσις αὐτῆς εἰς τὸν Μυστρᾶν.–ΠρακτΑΑ, 28 1953, 234–237; *Μ. Χατζηδάκης.* Μυστρᾶς. Ἱστορία, μνημεῖα, τέχνη. Ἀθῆναι 1956; *Grabar.* La peinture byzantine, 153–157; *Ammann*, 167–170; *P. Kanellopulos.* Mistra. Das byzantinische Pompeji. München 1962; *Ch. Delvoye.* Mistra.–CorsiRav, 1964, 115–132. О новооткрытых фрагментах в Мистре см.: *N. B. Δρανδάκης.* Τοιχογραφίαι ναΐσκων τοῦ Μυστρᾶ.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. Ἀθῆναι 1955, 154–178; L'art byzantin, art européen, n° 145–154.

115 *Millet.* Mistra, pl. 88–91, 93. Помимо уже упомянутых в тексте изображений и сцен из жизни Христа церковь св. Феодора Тирона и Феодора Стратилата заключала в себе портреты Мануила Палеолога, неизвестного императора и неизвестного заказчика.

116 *Millet.* Mistra, pl. 64–87; *Μ. Μανούσακας.* Ἡ χρονολογία τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Μυστρᾶ.–ΔΧΑΕ, IV 1 (1959) 1960, 72–79. Кроме сюжетов, упомянутых в тексте, Митрополия украшена еще следующими изображениями: восседающий на троне Христос между четырьмя серафимами и полуфигурами двух пророков (над апсидой), Благовещение (на столбах), многочисленные фигуры святых (на стенах). Ср. голову Соломона с головой неизвестного святого в церкви св. Феодоров и фигуры воинов с фигурами святых там же.

117 *Millet.* Mistra, pl. 92–105. Ввиду крайне фрагментарного состояния сохранности росписей Афендико точная датировка отдельных частей этого декоративного ансамбля не представляется возможной. В апсиде мы видим фигуру Богоматери, восседающей на троне между ангелами, Причащение апостолов и святительский чин, на своде вимы Вознесение, в трансепте и нарфике руинированные сцены из жизни Христа, в северо-западной капелле не менее руинированные фигуры пророков, патриархов, аскетов, святых и мучеников, хор ангелов, портреты заказчика перед Богоматерью и Феодора Палеолога императором и монахом, в южной галерее Избиение младенцев, в юго-западном зале хрисовулов четырех ангелов, несущих ореол Христа, в юго-восточной капелле Тайную вечерю, фигуры отцов церкви и две сцены из жизни Иоанна Евхаитского, в южной галерее сцены из жизни Богоматери (все фрагменты).

118 *Millet.* Mistra, pl. 132–134. Церковь св. Софии содержала в себе сцены из жизни Христа и Марии, изображения Евхаристии, Божественной литургии, Христа посреди Сил небесных и Поклонение жертве.

119 *Millet.* Mistra, pl. 105–107. Среди фрагментарных остатков росписи в капелле св. Иоанна Г. Милле опознавал сцены из жизни Христа и Марии, полуфигуру Марии с младенцем, фигуру пророка Исаии и портреты четырех заказчиков с Богоматерью.

120 *Millet.* Mistra, pl. 135, 136. Евангелистрия была украшена сценами из жизни Христа и Иоакима, фигурами ангелов и изображением Евхаристии.

121 *Millet.* Mistra, pl. 108–131. Схема росписи Перивлепты крайне близка к декоративной системе Цаленджихи. М. Хадзидакис склонен датировать фрески Перивлепты временем правления Мануила Кантакузина (1349–1380).

122 *Millet.* Mistra, pl. 137–151. Как и росписи Перивлепты, фрески Пантанассы отличаются замечательно красивым колоритом. Среди светлых, нежных красок выделяются зеленовато-желтые, голубовато-синие, фиолетовые, коричнево-красные, желтые, розовые, синие, оранжево-коричневые и белые цвета. Широкое применение находят себе переливчатые тона (особенно эффектным здесь является сочетание фиолетового с голубым). Все росписи Пантанассы, кроме фресок вимы и сводов центрального нефа и трансепта, относятся к позднейшей эпохе (вторая половина XV века?) и обнаруживают гораздо худшее качество.

123 Помимо Мистры на почве Греции и Кипра от XIV–XV веков сохранился еще ряд росписей в следующих церквах: Анафи, Киклады, капелла св. Антония, первая четверть XIV века [*Π. Βοκοτόπουλος.* Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου Ἀνάφης.–ΔΧΑΕ, II (1960–1961) 1962, 183–194]; Гераки, Лакония: Евангелистрия, церкви Николая Чудотворца и Иоанна Златоуста, Зоодохос Пиги, 1431 (*J. Lafontaine.* Le village «byzantin» de Iéraki.–Reflets du Monde, 1956 mai, 56–57); Десфина, близ Парнаса, церковь Архангелов, 1332 [*Μ. Σωτηρίου.* Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ βυζαντινοῦ ναυσρίου τῶν Ταξιαρχῶν Δεσφίνης.–ΔΧΑΕ, IV 3 (1962–1963) 1964, 175–202], Эвбея, церкви XIII–XIV веков в Оксилифосе, Макрикопи, Спили, Пиргосе, Аливери и других местах (см.: *Γ. Σωτηρίου.* Παρατηρήσεις εἰς νεωτέρας θεωρίας περὶ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων.–ΠρακτΑΑ, II 1926, 173–183; *Id.* Die byzantinische Malerei des XIV. Jahrhunderts in Griechenland.–Ἑλληνικά, I 1928, 103; *A. Ioannou.* Byzantine Frescoes of Euboea. XIII and XIV Centuries. Athens 1959; *Γ. Δημητροκάλλης.* Ὁ βυζαντινὸς ναὸς τῆς ἁγίας Θέκλας Εὐβοίας.–Τεχνικὰ Χρονικά, 227 1963, 52–75); Кипр, св. Екатерина около деревни Пирга, 1421 (*G. Jeffery.* Historic Monuments of Cyprus. Nicosia 1918, 340–343; *A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus.–JÖBG, IX 1960, 107), св. Димитрий около деревни Дали, 1317 (*A.* and *J. Stylianou.* Op. cit., 103–104), св. Иоанн Лампадистис, Калопанайотис, конец XV века (ibid., 109–110; *A. Stylianou.* An Italo-Byzantine Series of Wall-Paintings in the Church of St. Lampadhistis, Kalopanayiotis, Cyprus.–Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 595–598; *Id.* The Painted Churches of Cyprus, 106–113), св. Мама около деревни Лаварас, 1465 (*A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, 110–111; *Id.* The Painted Churches of Cyprus, 139–141), церковь Архангела в Педуле, 1475 (*A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, 112–114; *Id.* The Painted Churches of Cyprus, 118–123), Панагия Форбиотисса в Асину, нартекс, 1333, вторая половина XIV и вторая половина XV века (*V. Seymer, W. H. Buckler* and *Mrs. W. H. Buckler.* The Church of Asinou, Cyprus, and Its Frescoes.–Archaeologia, LXXXIII, Oxford 1933, 327–350; *A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, 104–106; *Id.* The Painted Churches of Cyprus, 59–67), церковь св. Креста в Палендри, вторая половина XV века (*A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, 107–109; *Id.* The Painted Churches of Cyprus, 101–103), церковь св. Креста близ деревни Платанистаса, 1466 (*A.* and *J. Stylianou.* Donors and Dedicatory Inscriptions, Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus, 111–112; *Id.* The Painted Churches of Cyprus, 93–101) [о фресках кипрских церквей см. также: *Γ. Σωτηρίου.* Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. Ἀθῆναι 1935, πίν. 81, 82, 91–103; *A.* and *J. Stylianou.* Byzantine Cyprus as Reflected in Art. Nicosia 1948; *A. Stylianou.* Some Wall-Paintings of the Second Half of the 15th Century in Cyprus.–Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 363–369, pl. I–IX; *A.* and *J. Stylianou.* The Painted Churches of Cyprus; *A. Papageorgiu.* Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus. Nicosia 1965]; Левка, церковь Одигитрии, около 1450 [*D. Pallas.* L'église Odhighitria de Leucade. (Le gothique tardif dans la peinture byzantine).–XII[e] Congrès international des études byzantines. Rapports complémentaires. Résumés des communications. Belgrade–Ochrid 1961, 83–84; *Id.* Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Ἰονίων Νήσων. Λευκάς. Ἀναστηλωτικαὶ ἐργασίαι.–ΑρχΔελτ, 16 1960, 210–211]; Лонганикос, Пелопоннес, церковь св. Георгия, 1374–1375 (*Ἀ. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῶν κλιτύων τοῦ Ταϋγέτου.–ΕΕΒΣ, 1938, 461–485); Метеоры, Фессалия, церковь Сретения, 1387 (*N. Βέης.* Ἔκθεσις παλαιογραφικῶν καὶ τεχνικῶν ἐρευνῶν ἐν ταῖς μοναῖς τῶν Μετεώρων κατὰ τὰ ἔτη 1908 καὶ 1909. Ἀθῆναι 1910, 61 κ.σ., ср.: *D. Nicol.* Meteora. The Rock Monasteries of Thessaly. London 1963); Патиссия, Оморфи Экклесия, XIV век (*M. Chatzidakis.* Monuments byzantins d'Attique et Béotie. Athènes 1956, 24, pl. 20, 21); Преспа: церковь св. Димитрия, поздний XIV век (*Σ. Πελεκανίδης.* Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας. Θεσσαλονίκη 1960, 84–85, πίν. XXII–2), церковь св. Георгия, последняя четверть XV века (ibid., 85–94, πίν. XXIII–XXVIII), Панагия Елеуса, около 1410 (ibid., 112–118, πίν. XXXIX–XLIX), пещерные фрески с изображениями Панагии Влахернитиссы, 1399 год, и Панагии Елеусы, 1373 год (ibid., 131–133, πίν. LII); Саламин, Фанеромени (*Γ. Σωτηρίου.* Ἡ μονὴ τῆς Φανερωμένης ἐν Σαλαμίνι.–ΕΕΒΣ, I 1924, 109–138); Стемидза, Аркадия, церковь св. Николая, первая половина XIV века; Хрисафа, Лакония, церковь Всех святых, 1363 (*Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Chrysapha, 719). Фрагменты фресок XIV–XV веков находятся также в многочисленных церквах на Родосе, см.: *Ἀ. Ὀρλάνδος.* Ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Ροδιᾶς.–ΑΒΜΕ, II 1936 2, 131–147; *Id.* Βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Ρόδου, 2. Αἱ τοιχογραφίαι.–ΑΒΜΕ, VI 1948 2, 156–159, 165–173, 174, 182–196; *Ammann*, 170–171. См. также: *Wulff*, 496–497, 596; *M. Chatzidakis.* Grecia.–EUA, VI 1958, 657–663; L'art byzantine, art européen, n° 155–158. О критских росписях см. примеч. 265.

124 См.: *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955; *A. Procopiou.* La question macédonienne dans la peinture byzantine. Athènes 1962 (чисто политическая работа).

125 *Ф. И. Успенский.* О вновь открытых мозаиках в церкви св. Димитрия в Солуни.–ИРАИК, XIV 1 1909, 30, 59–60; *Γ.* καὶ *Μ. Σωτηρίου.* Ἡ βασιλικὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Ἀθῆναι 1952, I, 213–219, II, πίν. 82–93; *Ammann*, 165.

126 *Ἀ. Ξυγγόπουλος.* Τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων ἐν Θεσσαλονίκῃ.–ΑρχΕφ, 1932 [1934], 133–156; *Id.* Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη 1953; *Id.* Quelques observations sur le style et le caractère des mosaïques retrouvées dans l'église des Saints Apôtres à Thessalonique.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 266; *Bettini.* Pittura bizantina, II², 61–62; *Ammann*, 162–163; *A. Grabar, M. Chatzidakis.* Greece. Byzantine Mosaics. New York 1961, pl. XXVIII–XXXII; *K. Kalokyris.* L'église des Saints Apôtres de Salonique–ses mosaïques.–CorsiRav, 1964, 237–246.

127 *Diehl, Le Tourneau, Saladin.* Salonique, 189–199; *J. Papadopoulos.* Fresques de l'église des Saints-Apôtres à Salonique.–CRAI, 1930 avril–juillet, 89–93; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955, 2–3, 53, 56, pl. I–2, II–2, III, XVII, XVIII–1, XIX. В церкви св. Апостолов раскрыт еще ряд фресок (Рождество Иоанна Крестителя, Пир Ирода, фигура Аввакума, Руно Гедеоново, Души праведников в руце Божией, иллюстрация Рождественской стихиры и др.).

128 *Diehl, Le Tourneau, Saladin.* Salonique, 161–163; *Δ. Εὐαγγελίδης.* Ἡ Παναγία τῶν Χαλκέων. Θεσσαλονίκη 1954, 63–64, πίν. 29, 30.

129 *Кондаков.* Македония, 131, рис. 71; *Diehl, Le Tourneau, Saladin.* Salonique, 219, fig. 96; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne, 28–

29, pl. XIII–2, XV–2; *'Α. Ξυγγόπουλος*. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης. Ἀθῆναι 1964; *Id.* La peinture monumentale au Mont-Athos. Mosaïques et fresques.–CorsiRav, 1964, 431–438; *T. Velmans.* Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et la decoration monumentale au XIV[e] siècle.–CahArch, XVI 1966, 145–176. Фрески церкви св. Николая следует датировать второй четвертью XIV века.

130 *Diehl, Le Tourneau, Saladin.* Salonique, 218; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne, 71–72, pl. XX–1, XXII–2. Остатки фресок Палеологовской эпохи имеются еще в следующих салоникских церквах: церковь Архангелов (головы святых в апсиде), Хозиос Давид (фрагмент головы Христа), церковь Илии (фрагменты в апсиде и нарфике), церковь св. Екатерины (фрагменты в апсиде), церковь Таксиархов (фрагменты Вознесения и Сошествия св. Духа). См.: *G. Sotiriou.* Die byzantinische Malerei des XIV. Jahrhunderts in Griechenland.–Ἑλληνικά, I 1928 1, 95–113; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Νεώτερα εὑρήματα εἰς τὸν ναὸν τῶν Ταξιαρχῶν Θεσσαλονίκης.–Μακεδονικά, III (1953–1955) 1956, 281–289.

131 *В. Т. Георгиевский.* Фрески Панселина в Протате на Афоне. С.-Петербург 1913; *Millet.* Athos, 2, pl. 5–58; *Γ. Τσίμας, Π. Παπαχατζηδάκης.* Τοιχογραφίαι Πρωτάτου Ἁγίου Ὄρους. Ἀθῆναι ἄ. χ. (фотографии); *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne, 29–33, pl. VII–2, XI–1, XIII–4, XV–3, 4, XVI–1; *Id.* Manuel Pansélinos. Athènes 1956; *Ammann,* 166; *H. Hallensleben.* Die Malerschule des Königs Mulutin. Giessen 1964, 148–152; *A. Embiricos.* Manuel Pansélinos.–Le millénaire du Mont Athos, 963–1963, II. Venezia–Chevetogne 1965, 263–266. Долгое время фрески Протата датировались XVI веком. Г. Милле первым справедливо указал на их возникновение в начале XIV века. Его точку зрения развил А. Ксингопулос, приписавший фрески Мануилу Панселину. Росписи были освежены в 1540 году, после чего они подвергались еще ряду повторных реставраций. В апсиде изображены восседающая на троне Богоматерь с младенцем между двумя ангелами, двойная Евхаристия и святительский чин, на стенах многочисленные сцены из жизни Христа и Богоматери и фигуры предков Христа и различных святых. Оставляя открытым вопрос о принадлежности росписи Мануилу Панселину (в Протате, как и во всех других византийских храмах, работал, конечно, не один мастер, а целая бригада), мы считаем возможным рассматривать эти фрески как произведение солунских мастеров.

132 *A. Xyngopoulos.* Nouveaux témoignages sur l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos.—BZ, 52 1959 1, 61–64, pl. IX.

133 *Millet.* Athos, pl. 81–94. Фрески, грубо переписанные в 1789 и 1819 годах, изображают сцены из жизни Христа и Марии и принадлежат, по-видимому, солунским мастерам. В капелле св. Косьмы и Дамиана в монастыре Ватопед сохранились фрески (фигуры святых, сцены из жизни Христа и Марии), выполненные около 1370 года по заказу сербского деспота Йована Углеши. Эти фрески переписаны в 1847 году, но два изображения над иконостасом (Одигитрия и Спаситель) остались нетронутыми. В. Джурич считает, что работавшие здесь мастера были из Салоник и что они оказали сильное влияние на художников, которые расписали фресками монастырские церкви в Сысоевце и Ресаве. См.: *V. J. Ђурић.* Фреске црквице св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа.—ЗРВИ, 7 1961, 125–138; *H. Hallensleben.* Die Malerschule des Königs Milutin, 148–152.

134 *Millet.* Athos, pl. 59, 80. В апсиде мы видим традиционную Евхаристию и Поклонение жертве, в куполе Пантократора, Силы небесные и Божественную литургию, в барабане пророков, на парусах евангелистов, на стенах и сводах сцены из жизни Христа и Марии, портреты Палеологов, св. Симеона и короля Милутина, а также типичную для сербской живописи композицию—Премудрость созда себе храм. Фрески Хиландара были, вероятно, исполнены, как думает В. Джурич, Георгием Каллиергисом и его артелью, где работали также и сербские мастера. От первоначальной живописи, не тронутой реставрацией, сохранились следующие изображения: портрет заказчика со св. Стефаном Неманей, св. Саввой и св. Стефаном, Недреманное око за иконостасом, св. Никодим и Пантелеимон в нартексе и Рождество Богородицы в северной певнице. См.: *V. Petković.* La peinture serbe, II, 18–19; *V. J. Djurić.* Fresques médiévales à Chilandar. Contribution au catalogue des fresques du Mont Athos.—Actes du XII[e] Congrès international d'études byzantines, III. Beograde 1964, 71–83, fig. 17–31. К более поздней эпохе (конец XIV века) относятся фрески на северной стене трапезной, под ныне существующим перекрытием этого помещения, и на стенах капеллы Собора архангелов в Хиландаре (пророки, Гостеприимство Авраама, Лепта вдовицы). В аркосолиях кафоликона над четырьмя захоронениями сохранились фрески конца XIV–первой четверти XV веков. Наконец, неподалеку от монастыря в церкви св. Василия (пирг Хрусия) находятся фрески, выполненные около 1330 года (Богоматерь Одигитрия и Спаситель по сторонам от иконостаса). См.: *С. Радојчић.* Уметнички споменици манастира Хиландара.—ЗРВИ, 3 1955, 179–181; *Его же.* Чин бивајеми на разлучение души од тела у монументалном сликарству XIV века.–Там же, 7 1961, 39–43, 46–50; *V. J. Djurić.* Fresques médiévales à Chilandar, 83–98, fig. 37, 38, 40–53, 56–60.

135 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, 659; *P. M. Грујић.* Светогорски азили за српске владаоце и властелу после Косовске битке.—ГСНД, XI 1932, 84. Монастырь был обновлен на средства челника Радича. Все фрески погибли.

136 *A. Xyngopoulos.* Nouveaux témoignages sur l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos.—BZ, 52 1959 1, 64–66. Монастырь св. Павла с последней четверти XIV века находился под покровительством сербов. Новая церковь, разрушенная около 1830 года, была построена около 1440 года на средства Георгия Бранковича. Надписи на погибших фресках были славянскими. Уцелевший фрагмент с изображением головы св. Афанасия выполнен в сухом линейном стиле.

137 Фрески не сохранились.

138 *E. G. Stikas.* Une église des Paléologues aux environs de Castoria.—BZ, 51 1958 1, 104–106, fig. 5–11. Фрески на верхнем этаже колокольни (Благовещение, фигуры св. Власия, Симеона столпника, Даниила столпника и Спиридона) Е. Стикас относит к XII веку.

139 *Diehl,* 818; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Verria, 728; *S. Bettini.* Pittura bizantina, I, 45; *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne, 27–29, pl. IX, X–1; *Γ. Θεοχαρίδης.* Ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος Καλλιέργης.—Μακεδονικά, 4 (1955–1960) 1960, 541–543. К критской школе, с которой С. Беттини (*S. Bettini.* Il pittore Michele Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte creteso-veneziana.—AttiVen, 1934–1935 2, 337) связывал фрески в Веррии, последние не имеют никакого отношения.

140 *'Α. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας. Ἀθῆναι 1939, 69–96; *Πελεκανίδης.* Καστορία, I, πίν. 119–141; *Ammann,* 173–174.

141 *'Α. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, 147–158; *Πελεκανίδης.* Καστορία, I, πίν. 142–154; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Ἅγιος Δημήτριος ὁ Μέγας Δοὺξ ὁ Ἀπόκαυκος.—Ἑλληνικά, 15 1957, 184–186; *Ammann,* 174. Здесь имеется довольно редкий для этого времени сюжет: Деисус с Христом-священником и Марией-царицей. Этот иконографический тип известен на Руси под названием «Предста Царица».

142 *Πελεκανίδης.* Καστορία, πίν. 155–160; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Ἡ λατρευτικὴ εἰκὼν τοῦ ναοῦ τῆς Ἀχειροποιήτου Θεσσαλονίκης.—Ἑλληνικά, 13 1954, 256–262.

143 *Πελεκανίδης.* Καστορία, πίν. 162–167.

144 *Πελεκανίδης.* Καστορία, πίν. 168–172, 174, 175 α, 177.

145 *'Α. Ὀρλάνδος.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστορίας, 173–175; *Πελεκανίδης.* Καστορία, πίν. 178.

146 *Πελεκανίδης.* Καστορία, πίν. 179–188. В Сервии (западная Македония) сохранились росписи в церкви Иоанна Предтечи (конец XIV века) и в церкви св. Феодора (XV век). См.: *'Α. Ξυγγόπουλος.* Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων. Ἀθῆναι 1957, 78–89, 93–102.

147 *M. Alpatoff.* Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt, 2.–RepKunstw, XLIX 1928, 73–74; *Millet, Talbot Rice.* Byzantine Painting at Trebizond, 127–137, pl. XXXI–XXXIV, XXXVI–XLI. Фрески обеих западных пещер находятся в плохом состоянии сохранности, и нет никакой возможности разбить их на четкие стилистические и хронологические группы. Древнейшие из росписей относятся, по-видимому, к XII веку, а самые поздние—к XVI. К слову сказать, такая же картина наблюдается и в монументальной живописи Крыма. См.: *О. И. Домбровский.* Фрески средневекового Крыма. Киев 1966.

148 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Trébizonde, 727; *M. Alpatoff.* Eine Reise nach Konstantinopel, Nicäa und Trapezunt, 2.—RepKunstw, XLIX 1928, 74; *Millet, Talbot Rice.* Byzantine Painting at Trebizond, 40–65, 89, pl. XVI–XXIII, XXIV–1; *Ammann,* 196. Г. Милле склонен датировать росписи Теоскепастос 1376 годом.

149 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Trébizonde, 727; *Millet, Talbot Rice.* Byzantine Painting at Trebizond, 23–39, 77–88, 66–76, 107–110, 121–126, 100–106, pl. IV–XIII, XIV–1, 2, XXIV–2, XXV–XXX; *Ammann,* 197.

150 См. литературу в главе VIII, примеч. 109.

151 *A. Xyngopoulos.* Thessalonique et la peinture macédonienne, 34–57.

152 *С. М. Ненадовић.* Рестаурација цркве Богородице Љевишке у Призрену.–ЗЗСК, III (1952) 1953, 47–50; *Б. Вуловић.* Чишћење кречног слоја са фресака у Богородици Љевишкој у Призрену.–Там же, VI–VII (1955–1956) 1956, 253–256; *Б. Живковић.* Конзервација фресака Богородице Љевишке у Призрену.–Там же, 257–260; *С. Радојчић.* Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви Богородице Љевишке.–Старинар, III–IV (1952–1953) 1955, 77–81; *Его же.* Мајстори старог српског сликарства. Београд 1955, 19–28, табл. В, VIII; *R. Hamann-Mac Lean.* Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens. Marburg an der Lahn 1955; *С. М. Ненадовић.* Шта је краљ Милутин обновио на цркви Богородице Љевишке у Призрену.–Старинар, V–VI (1954–1955) 1956, 205–226, сл. 20; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales. Paris–New York 1955, 23, pl. XX, XXI; *Д. Медаковић.* Представе античких филозофа и сивила у живопису Богородице Љевишке.–ЗРВИ, 6 1960, 43–57; *В. J. Ђурић.* Једна сликарска радионица у Србији XIII века.–Старинар, XII (1961) 1961, 63–76; *Н. Давидовић.* Представа Богородице са Христом «крмитељем».–СКМ, I 1961, 85–94; *J. Радовановић.* Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену.–Там же, II–III 1963, 125–131; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 29–31, Abb. 182–212; *H. Hallensleben.* Die Malerschule des Königs Milutin. Giessen 1963, 26–29, 43–51, 133–148; *С. Ненадовић.* Богородица Љевишка. Београд 1963; *Д. Панић.* О натпису са именима протомајстора у ексонартексу Богородице Љевишке.–Зограф, 1. Београд 1966, 21–23; *Св. Мандић.* Један владарски

лик у Богородици Љевишкој.–Там же, 24–27. Изображение Богоматери с младенцем на столбе (фрагмент композиции, изображавшей Христа в редком иконографическом типе Кормителя бедных) и фрагменты Брака в Кане и Исцеления слепого являются остатками первоначальной росписи, датируемой В.Джуричем третьим десятилетием XIII века. Эти фрески обнаруживают большое стилистическое сходство с фресками капеллы св. Николая в Студенице и церкви в Мораче (диаконник, 1251–1252). По-видимому, все эти росписи выполнены одной артелью. Над западным окном изображен эпизод с единорогом, почерпнутый из повести о Варлааме и Иоасафе. Только после полной публикации фресок церкви Богородицы Левишки станет возможным определить долю участия главного мастера Михаила Астрапы и охарактеризовать его индивидуальную манеру письма. Х.Халленслебен полагает, что Михаил написал фигуры пророков.

153 *В. Петковић.* Спасова црква у Жичи. Архитектура и живопис. Београд 1912; *Id.* La peinture serbe, I, pl. 30c–33a, II, 20–22, табл. XXXIV–XLI; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, III, pl. C, I; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, I, p. IX, pl. 48–52, 54, 56–3, 4, 60, 62–1 (ср. рец. С.Радойчича: BZ, 48 1955 2, 421); *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 31, Abb. 213–220. Среди многочисленных фрагментов росписи 1309–1316 годов следует еще упомянуть иллюстрацию к гимну Иоанна Дамаскина с портретами короля Радослава, Стефана Первовенчанного, архиепископа Саввы III и короля Милутина.

154 *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 33b–36c, II, 35–37, pl. LVIII, LIX; *Ф. Месеснел.* Живопис цркве св. Никите у скопској Црној Гори.–Годишњак скопског Филозофског факултета, I 1930, 139–154; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 21–23, сл. 20, табл. XV; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, III, p. XVI, pl. 31–53; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 31–32, Abb. 221–244; H. Hallensleben. Die Malerschule des Königs Milutin, 29–30, 54–56, 121–128. В апсиде представлены Богоматерь с ангелами, Причащение апостолов и святительский чин, в диаконнике и жертвеннике архидиаконы, на алтарном своде Вознесение, в куполе Пантократор, Божественная литургия и пророки, на парусах евангелисты, на стенах обширный евангельский цикл и фигуры святых, на западной стене Успение. Фрески выделяются своим реализмом (особенно в сценах Страстей).

155 *В. Петковић.* Календар у старом живопису српском (фреске св. Ђорђа у Старом Нагоричину).–Старинар, I (1922) 1923, 3–18; *Н. Окуњев.* Грађа за историју српске уметности, 1. Црква светог Ђорђа у Старом Нагоричину.–ГСНД, V 1929, 87–120; *Id.* Monumenta artis serbicae, I, pl. 8–10, II, pl. 6, III, pl. 5–8; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 40–43, II, 23–29, pl. XLVII–LVII; *В. Петковић, П. Поповић.* Старо Нагоричино. Псача. Каленић. Београд 1933; *S. Radojčić.* Ruganje Hristu na fresci u Starom Nagoričinu.–Narodna starina, XIV. Zagreb 1939, 3–20; *Его же.* Мајстори старог српског сликарства, 19–20, 21–27, табл. B, XIV, XVII–XIX; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, III, p. XVI, pl. 71–119; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 34–36, Abb. 273–315; *H. Hallensleben.* Die Malerschule des Königs Milutin, 31–34, 57–60, 110–121. В апсиде представлены Богоматерь с Христом между двумя ангелами, Евхаристия, фриз с полуфигурами святых и святительский чин, в диаконнике Поклонение жертве, на алтарном своде Вознесение, на парусах евангелисты, в куполах различные изображения Христа, в центральном куполе Пантократор, Божественная литургия и пророки, на стенах сцены из жизни Христа и св. Георгия, иллюстрации к Менологию, многочисленные фигуры и полуфигуры святых и портреты короля Милутина и его жены Симониды. Южный притвор украшен сценами из жизни Николая Чудотворца, северный–протоевангельским циклом. Росписи следуют константинопольской редакции (cod. Laur. gr. VI, 23). Подвизавшаяся в Старо Нагоричино артель живописцев включала в себя и посредственных художников, работавших в весьма стереотипной манере.

156 *Покрышкин,* 52–57, табл. LVI–LXV; *В. Р. Петковић.* Манастир Студеница. Београд 1924; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, II, 6, pl. 4–5, III, 7, pl. 4; *M. Burian.* Die Klosterkirche von Studenica. Zeulenroda 1934; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 36d–39, II, 22–23, fig. 27, pl. XLII–XLVI; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévale, pl. XXII–XXV; *С. Мандић, М. Лађевић.* Откривање и конзервација фресака у Студеници.–Саопштења РЗЗСК, I 1956, 40–41; *С. Ненадовић.* Студенички проблеми. Београд 1957; *А. Василић.* Студеница. Београд 1960; *Millet.* La peinture en Yougoslavie, XVI, pl. 54–70; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 32–34, Abb. 245–272; *H. Hallensleben.* Die Malerschule des Königs Milutin, 30–31, 56–57, 152–158; *М. Рајковић.* Краљева црква у Студеници. Београд 1964. В апсиде изображены сидящая на троне Богоматерь с младенцем между двумя ангелами, парная композиция Евхаристии и Поклонение жертве, в куполе Пантократор, Божественная литургия и пророки, на парусах евангелисты, на стенах многочисленные сцены из жизни Христа и Богоматери, фигуры и полуфигуры святых и портреты короля Милутина, его жены Симониды, св. Саввы и Стефана Немани, которые представлены стоящими перед двумя изображениями Богоматери с младенцем. Для подчеркнутой эмоциональности сербского искусства крайне характерно, что тип Умиления дважды встречается в росписях Студеницы (стоящая Богоматерь перед королем Милутином и в сцене Рождества Христова).

157 *Okunev.* Monumenta artis serbicae, II, 6, pl. 7; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 44–63b, II, 29–35, pl. LIX–LXXXI; *L. Bréhier.* Утисци из Грачанице.–Старинар, IV (1927) 1928, 3–8; *П. Поповић.* Краљ Милутин као монах на фрескама у Грачаници.–Ibid., 113–114; *В. Петковић.* Лик краља Милутина као светитеља–ПКЈИФ, VIII 1928, 107–109; *Ђ. Бошковић.* Грачаница. Београд 1932; *С. Радојчић.* Грачаница.–Хришћанско дело, IV 1. Београд 1938, 24–34; *В. Р. Петковић.* Из црквеног календара у живопису Грачанице.–ГСНД, XIX (1938) 1939, 79–86; *Его же.* Наша фреска као претеча Ренесансе.–XX век, I 1938 5, 4–7; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales, pl. XXVI, XXVII; *Hamann-Mac Lean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 36–37, Abb. 316–345; *H. Hallensleben.* Die Malerschule des Königs Milutin, 34–36, 60–64, 158–160. Апсида украшена фигурами Оранты, двух ангелов и фигурами и полуфигурами святых, стены и своды сценами из жизни Христа, Богоматери, Авраама, многочисленными фигурами святых и различными сценами мученичеств, данными в порядке литургического календаря. В северном притворе расположен цикл сцен из жития Николая Чудотворца, в нарфике обширная композиция Страшного суда. Кроме того, в Грачанице фигурируют традиционные портреты ктиторов и такие типичные для XIV века композиции как Древо Неманичей, Видение Петра Александрийского, Ковчег Завета с Аароном и Моисеем, Илия в пустыне и Премудрость созда себе храм. Фрески церкви Богоматери в Грачанице обнаруживают, по сравнению с более ранними памятниками, явное снижение качества.

158 *В. Р. Петковић.* Живопис цркве Св. Богородице у Патријаршији Пећкој.–ИБАИ, IV (1926–1927) 1927, 145–171; *Id.* La peinture serbe, I, pl. 63c–72, II, 39–41, pl. XCVII–CXI; *Ђ. Бошковић.* Осигурање и рестаурација цркве манастира Св. Патријаршији у Пећи.–Старинар, VIII–IX 1933–1934, 125–139; *П. Мијовић.* Пећка патријаршија, 17–28; *М. Ивановић.* Црква Богородице Одигитрије у Пећкој Патријаршији.–СКМ, II–III 1963, 133–156; *A. Stojaković.* Pokušaj određivanja realnih vrednosti jednog slikanog arhitektonskog tipa.–ЗАФ, III 1961, 3–12. В апсиде мы видим сидящую на троне Богоматерь с младенцем между стоящими архангелами, парную композицию Евхаристии и святительский чин, в куполе Пантократора и Божественную литургию, в тамбуре пророков, на парусах евангелистов, на стенах сцены из жизни Христа и Богоматери, многочисленные фигуры святых, изображение Богоматери Влахернитиссы между архиепископом Данилой и св. Николаем и портрет архиепископа Данилы перед пророком Даниилом. В одной из сцен нарфика, иллюстрирующих Акафист, Богоматерь представлена кормящей грудью младенца. Капелла св. Арсения украшена сценами из жизни основателя монастыря архиепископа Арсения (1234–1264), а южный притвор сценами из жизни Иоанна Предтечи (*V. Petković.* Freske sa scenama iz života Arsenija I, arhiepiskopa Srpskoga.–Šišićev zbornik. Zagreb 1929, 65–68). Пристроенный к трем церквам в Пече единый нарфик украшен большой композицией Древа Неманичей.

159 *V. Petković.* Un peinture serbe du XIV[e] siècle.–Mélanges Ch. Diehl. II, Paris 1930, 133–136; *G. Millet.* L'église patriarcale de Peć, recherches et travaux de conservation, exécutes par G. Bošković.–CRAI, 1933 juillet–octobre, 355; *Ђ. Бошковић.* Осигурање и рестаурација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи.–Старинар, VIII–IX 1933–1934, 108–125; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 73–80, II, 37–39, pl. LXXXVI–XCVI; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 35–36, сл. 21, табл. XXI, XXII; *П. Мијовић.* Пећка патријаршија. Београд 1960, 12–16; *A. Stojaković.* Quelques représentations de Salonique dans la peinture médiévale serbe.– Χαριστήριον εἰς 'Α. Κ. 'Ορλάνδου, II. 'Αθῆναι 1964, 25–48; *Г. Суботић.* Црква светог Димитрија у Пећкој патријаршији. Београд 1964. Купол украшен композицией Вознесения, паруса фигурами евангелистов, стены и своды изображениями Соборов и Синодов и сценами из жизни Христа, Богоматери и св. Димитрия, апсида фигурой Богоматери Влахернитиссы, изображением Евхаристии и Поклонением жертве. Подпись художника Иоанна выполнена на греческом языке, все прочие надписи сербские. Фрески написаны по заказу архиепископа Иоанникия.

160 *Ж. Татић, В. Р. Петковић.* Архитектура и живопис храма св. Николе код села Љуботена.–ГСНД, II 1927, 109–124; *V. Petković.* La peinture serbe, I, pl. 132, II, 51, pl. CXLIX. Церковь построена в 1337 году. По мнению Н.Л.Окунева (*Н.Л. Окунев.* Портреты королей-ктиторов в сербской церковной живописи.–ByzSl, II 1930 1, 89), роспись возникла двенадцать-тринадцать лет спустя после построения церкви. Все фрески находятся в очень поврежденном состоянии. В центральной апсиде мы видим традиционную Евхаристию, святительский чин, сидящую на троне Богоматерь с младенцем и двух ангелов, в левой апсиде святителей Петра и Афанасия по сторонам от лежащего на дискосе младенца и полуфигуру Еммануила, в правой апсиде св. Исавра и Викентия и полуфигуру Оранты, под которой помещено изображение Нерукотворного Спаса на чрепии. Стены украшены фигурами святых, евангельскими сценами и Деисусом с портретами Стефана Душана, его супруги и их сына Уроша.

161 *В. Р. Петковић.* Циклус слика из легенде св. Ђорђа у Дечанима.–Старинар, V (1928–1930) 1930, 7–11; *Id.* Један циклус слика из Дечана.–ГСНД, VII–VIII (1929–1930), 1930, 83–88; *Ђ. Мано-Зиси.* Један запис капитела из Дечана–испод фрескослике Зачећа Каина.–Старинар, V (1928–1929) 1930, 185–193;

Okunev. Monumenta artis serbicae, II, 6, pl. 8; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 85–119, II, 41–47, pl. CXXVIII–CXLIII; *Л. Мирковић.* Пресвета Богородица Милостива (Јелеуса) у Дечанима.–Старинар, VII 1932, 3–4; *В. Р. Петковић.* Портрет једног властелина у Дечанима.–ПКЈИФ, XIII 1933, 95–101; *А. Дероко.* Црква манастира Дечана.–ГСНД, XII (1932) 1933, 135–146; *Ђ. Мано-Зиси.* Дечани. Београд 1934; *V. Petković.* Die «Genesis» in der Kirche zu Dečani.–Actes du IV^e^ Congrès international des études byzantines, II. Sofia 1936, 48–55; *В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић.* Манастир Дечани, I–II. Београд 1941; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales, pl. XXVIII, XXIX; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 37–39, сл. 23, табл. XXIII; *V. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 29, 37–38; *Hamann-MacLean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 38, Abb. 350–354; *П. Мијовић.* Дечани. Београд 1963; *A. Stojaković.* Quelques réprésentations de Salonique dans la peinture médiévale serbe.–Χαριστήριον εἰς 'Α. Κ. 'Ορλάνδου, II, 25–48. Богатейшая по своему иконографическому составу роспись дечанского храма включает в себя наряду с целым рядом второстепенных сюжетов многочисленные портреты ктиторов, сцены из житий Богоматери, Христа, святых Димитрия, Георгия, Николая Чудотворца, Иоанна Предтечи и апостолов Петра, Павла, Иоанна и Филиппа, иллюстрации к Менологию, Книге Бытия и Акафисту Богоматери, изображения Соборов, Страшного суда, Древа Иессеева, Древа Неманичей, Божественной литургии, Умиления и Премудрости, возводящей себе храм. В иконографии и стиле фресок дают о себе знать сильные западные влияния, что дает основание думать об участии в росписи отдельных мастеров из Котора. Сохранилась подпись художника Сергия.

162 *С. Симић.* Лесновски манастир св. оца Гаврила. Београд 1913; *Л. Мирковић.* Једна фреска из циклуса Чуда св. арханђела Михаила.–ПКЈИФ, VI (1926) 1928, 265–268; *В. Р. Петковић.* Арханђел Михаило из Леснова.–Браство, XX. Београд 1926, 55–57; *Л. Мирковић.* Нејасне фреске из циклуса Чуда св. арханђела Михаила у Леснову.–ГСНД, III (1927) 1928, 67–70; *N. L. Okunev.* Lesnovo.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, 222–263; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 120–132, II, 52–55, pl. CLIV–CLXII; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, III, 7, pl. 9; *Ђ. Бошковић.* Ко је био Јован, севаст Просеника?–Гласник Музејско-конзерваторског друштва на НР Македонија, I 6. Скопје 1954, 77–81; *Hamann-Mac Lean, Hallensleben.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 37–38, Abb. 346–349; *A. Stojaković.* Quelques réprésentations de Salonique dans la peinture médiévale serbe, 25–48. В куполе мы видим Пантократора, ниже Божественную литургию, предков Христа и Сорок мучеников севастийских, на парусах евангелистов, в апсиде Богоматерь Влахернитиссу между архангелами, Евхаристию, Христа-священника и Поклонение жертве, в диаконнике Христа-священника, в наосе сцены из жизни Христа и архангелов Михаила и Гавриила, под которыми идут многочисленные фигуры святых. В куполе и барабане нарфика изображены Пантократор, ангелы и пророки, на парусах отцы церкви, на сводах и стенах нарфика ветхозаветные сцены и сцены из жизни Крестителя, фигуры святых и Сорок мучеников севастийских, портреты ктиторов и епископов, Богоматерь Источник Жизни и Еммануил, иллюстрации к трем последним псалмам и притче о девах разумных и неразумных, Видение Иезекииля. В нарфике найдена подпись художника Михаила.

163 *Н. Окунев.* Грађа за историју српске уметности, 2. Црква свете Богородице–Матеич.–ГСНД, VII–VIII (1929–1930) 1930, 89–118 (ср. краткую заметку В. Петковича о статье Н. Л. Окунева в BZ, XXXI 1931 1, 198–199); *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 133–142 a, II, 48–51, pl. CXLIV–CXLVIII; *В. Р. Петковић.* Авгарова легенда у фрескама Матејића.–ПКЈИФ, XII 1932, 11–19. Фрески сильно пострадали от времени. В барабане изображены пророки и апостолы, в апсиде Евхаристия и святительский чин, на стенах и сводах портреты ктиторов, Генеалогическое древо византийских императоров, сцены из жизни Христа, Богоматери, Предтечи, святых Антония, Макария, Димитрия, Авгаря и апостолов, Видение Петра Александрийского, Соборы и иллюстрации к Акафисту. Иконография росписей восходит в основном к антиохийской редакции, представленной cod. Paris. gr. 74.

164 *Л. Мирковић, Ж. Татић.* Марков манастир. Нови Сад 1925; *Л. Мирковић.* Још нешто из Марковог манастира код Скопља.–ГСНД, I 1925 (1926) 1, 301–308; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 142 b–146, II, 56–57, fig. 39–41, pl. CLXIII–CLXVIII; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, I, pl. 11, 12, III, pl. 10, 11; *Л. Мирковић.* Новооткривене фреске у Марковом манастиру код Скопља.–ГСНД, XII 1933, 181–191; *С. Радојчић.* Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог.–ЗРВИ, 4 1956, 215–227; *Л. Мирковић.* Да ли се фреске Маркова манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новог?–Старинар, XII 1961, 77–90. Фрески расчищены в 1920–1921 годах. В куполе изображен Пантократор, в апсиде Евхаристия и Великий вход, на стенах сцены из жизни Христа, св. Димитрия и Николая Чудотворца, иллюстрации к Акафисту, Предста Царица и Христос во гробе. В куполе нартекса представлен Христос Слово Премудрость Божия.

165 *F. Stelè.* Le byzantinisme dans la peinture murale Yougoslavie.–Atti dello VIII Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1953, 255–259; *С. Радојчић.* О сликарству у Боки Которској.–Споменик САН, CIII. Београд 1953, 53–69; *L. Mirković.* Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens.–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. 'Αθῆναι 1955, 314 ff.; *V. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 28–29.

166 *В. Р. Петковић.* Једна спрска сликарска школа XIV века.—ГСНД, III (1927) 1928, 51–61; *Id.* La peinture serbe, I, pl. 147, 148 a, II, 58, pl. CLXXIII–CLXXV; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 42–44, сл. 26, табл. XXVII–XXIX. В апсиде представлены восседающая на троне Богоматерь с младенцем между двумя ангелами, фриз с полуфигурами святителей и Поклонение жертве, в боковых апсидках архидиаконы Стефан и Евпл, на триумфальной арке Благовещение, в барабане фигуры пророков, на парусах евангелисты, на стенах и в конхах сцены из жизни Христа, на западной стене Успение.

167 *Покрышкин,* 65–68, табл. LXXIV–LXXXI; *В. Р. Петковић.* Манастир Раваница. Београд 1922; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, II, 7, pl. 9; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 152, 153 a, II, 59–60, pl. CLXXXII, CLXXXIII; *С. Радојчић.* Мајстори старог српског сликарства, 39–40, сл. 25, табл. XXIV–XXVI; *Ђ. Стричевић.* Хронологија раних споменика моравске школе.–Старинар, V–VI (1954–1955) 1956, 118–120; *Б. В*[уловић]. Потпис сликара Константина у Раваници.–Саопштења РЗЗСК, I 1956, 167–168; *Р. Николић.* Прилог за проучавање живописа манастира Раванице.–Там же, IV 1961, 5–32; *М. Љубинковић.* Раваница. Београд 1966. Фрески, в своей иконографии следующие константинопольской традиции, представленной cod. Laur. VI 23, сильно пострадали от времени. В апсиде мы видим сидящую на троне Богоматерь с младенцем и двух ангелов, Евхаристию со Спасом Великим Архиереем, фриз из медальонов с полуфигурами святых и Поклонение жертве, в куполе Пантократора, Небесную литургию и фигуры пророков, на парусах евангелистов, на стенах ктиторские портреты, сцены из жизни Христа и фигуры святых. В Раванице сохранилась подпись мастера Константина.

168 *Okunev.* Monumenta artis serbicae, II, 7, pl. 10. Роспись любостыньской церкви почти целиком погибла. Единственная хорошо сохранившаяся композиция—Исцеление расслабленного. Уцелели также фигуры отдельных святых, ктиторские портреты [князь Лазарь, княгиня Милица, деспот Стефан и его брат Вук (?)] и фрагменты V Вселенского собора.

169 *М. Милешевић.* Манастир Каленић. Београд 1897; *В. Р. Петковић.* Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу.—Старинар, III 1908, 121–143; *Покрышкин,* 72, табл. XCVII; *В. Р. Петковић, Ж. Татић.* Манастир Каленић. Вршац 1926, 5–9, 59–86; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, II, 7, pl. 12; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 153 b–155, II, 62–63, pl. CXCIX–CCI; *В. Р. Петковић, П. Поповић.* Старо Нагоричино. Псача. Каленић. Београд 1933, 68–87; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales, pl. XXX. Иконография росписи восходит к столичной редакции. Выделяются Евхаристия, Поклонение жертве, остатки Небесной литургии, фигуры пророков, отдельные сцены из жизни Христа и Богоматери, портреты заказчика Богдана с членами его семьи и деспота Стефана, Христос во гробе и фигуры святых.

170 *Покрышкин,* 69–72, табл. LXXXVIII–XCI a; *С. Станојевић, Л. Мирковић, Ђ. Бошковић.* Манастир Манасија. Београд 1928; *Okunev.* Monumenta artis serbicae, II, 7, pl. 11; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 157 b–159 a, II, 63–64, pl. CCII–CCVIII; *S. Radojčić, D. Talbot Rice.* Yougoslavie. Fresques médiévales, pl. XXXI, XXXII; *В. Ј. Ђурић.* Солунско порекло ресавског живописа.—ЗРВИ, 6 1960, 111–128; *Его же.* Фреске црквице св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа.—Там же, 7 1961, 125–138; *Его же.* Ресава (Манасија). Београд 1963; *С. Томић, Р. Николић.* Манасија. Историја—живопис. Београд 1964. Роспись, чья иконография восходит к константинопольской традиции, сильно пострадала от времени. В апсиде мы видим традиционную Евхаристию, фриз из медальонов с полуфигурами святых и Поклонение жертве, в куполе пророков, над западным входом Недреманное око и Души праведных в руце Божией, на стенах сцены из жизни Христа, Видение Петра Александрийского, архангела Михаила, фигуры святых и ктиторский портрет деспота Стефана Лазаревича. В. И. Джурич приписывает фрески церкви св. Троицы салоникским мастерам.

171 *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 160.

172 *Okunev.* Monumenta artis serbicae, III, 8, pl. 12. Помимо упомянутых в тексте памятников сербской монументальной живописи сохранились фрески еще в следующих церквах: Бело Поле, церковь св. Петра, 1317–1321 [*Р. Љубинковић.* Хумско епархијско властелинство и црква светога Петра у Бијелом Пољу.– Старинар, IX–X (1958–1959) 1959, 114–124]; Велуче, церковь Богоматери, около 1380 [*Petković.* La peinture serbe, I, pl. 159 b, II, 60–61, pl. CLXXXV; *Его же.* Манастир Велуће. Историја и живопис.–Старинар, III–IV (1952–1953) 1955, 45–60]; Горни Козяк, церковь св. Георгия, XIV век (*Д. Коцо.* Неколку нови податоци за средновековните споменици во Македонија.–Гласник музејско-конзерваторског друштва на НР Македонији, I 2. Скопје 1954, 7–11); Добрун, церковь Богоматери, 1343 или 1353 [*М. Кашанин.* Манастир Добрун.–Старинар, IV 1928, 67–81; *Petković.* La peinture serbe, II, 58–59, pl. CLXXVI–CLXXXI; *З. Кајмаковић.* Живопис у Добруну.–Старинар, XIII–XIV (1962–1963) 1965, 251–260]; Донья Каменица, XV век (*Ђ. Бошковић.* Белешки са путовања. Св. Богородица у Доњој Каменици.–Старинар, VIII–IX 1933–1934, 277–280;

Н. Мавродинов. Старобългарската живопис. София 1946, 166–168, ил. 51, 52; *М. Ћоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић.* Црква у Доњој Каменици.–Старинар, I 1950, 53–85; *С. Ненадовић.* Рестаурација Доњокаменичке цркве.–ЗЗСК, X 1959, 51–68); Заум на Охридском озере, церковь Богородицы Захумской, 1361 (*П. Н. Милюков.* Христианские древности Западной Македонии.–ИРАИК, IV 1899, 83–86, табл. 10; *G. Millet.* Byzance et non l'Orient.–RA, XI 1908 1, 180–181, pl. XI); Каран, Бела церковь, около 1337 [*Petković.* La peinture serbe, I, pl. 81–84 b, II, 47–48, pl. CXII–CXIX; *М. Кашанин.* Бела црква Каранска. Београд 1928; *З. Симићева.* Иконостас Беле цркве у селу Карану и каранска Богородица Тројеручица.–Старинар, VII 1932, 15–35; *С. Мандић.* Једна ктиторска Беле цркве Каранске.–Там же, IX–X (1958–1959) 1959, 323–325; *Его же.* Два нова податка о живопису Беле цркве у Карану.–Гласник САН, X 1958 1 (јануар–март), 91–92]; Конче, церковь св. Стефана, до 1366 [*Petković.* La peinture serbe, I, pl. 148 b, 149 a; *Р. Грујић.* Археолошке и историске белешке из Македоније. Задужбина великог војводе Николе Стањевића у Кончи код Струмице.–Старинар, III–IV (1952–1953) 1955, 205–209]; Копорин, церковь св. Стефана, первые десятилетия XV века (*Ђ. Мано-Зиси.* Манастир Копорин.–Старинар, VIII–IX 1933–1934, 210–218; *Petković.* La peinture serbe, II, 61, pl. CLXXXVII–CXC); Лесковец, церковь Вознесения, XV век (*Р. Љубинковић.* Црква светог Вазнесења у селу Лесковецу код Охрида.–Старинар, II 1951, 193–216); Липлян, церковь Введения Богоматери, XIV век (*Р. Љубинковић.* Истраживачки и конзерваторски радови на цркви Ваведења у Липљану. Историја, живопис.–ЗЗСК, X 1959, 69–136); Марков Варош (около Прилепа), церковь св. Николая, 1351–1352 (*Ф. Месеснел.* Црква св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа.–ГСНД, XIX 1938, 37–52); Мушутиште, церковь Богородицы Одигитрии, 1316–1320 (*В. J. Ђурић.* Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији.–СКМ, II–III 1963, 61–67); Нова Павлица на реке Ибар, церковь Богоматери, 1381–1388 (*В. Р. Петковић.* Ликови Стефана и Лазара Мусића у Павлици.–ПКЈИФ, 6 1926, 221–227; *Ђ. Мано-Зиси.* Нова Павлица на Ибру.–Старинар, VIII–IX 1933–1934, 193–206; *Petković.* La peinture serbe, II, 62, pl. CXCIII–CXCVIII; *Б. Вуловић.* Конзерваторски радови на Новој Павлици.–Саопштења РЗЗСК, I 1956, 49); Охрид: старая церковь св. Климента, 1378 [*М. Ћоровић-Љубинковић.* Црква Стари св. Климент у Охриду.–Старинар, XV (1940) 1942, 92–100; *V. J. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 30], церковь св. Константина и Елены, последняя четверть XIV века (*М. Ћоровић-Љубинковић.* Црква Константина и Јелене у Охриду.–Старинар, II 1951, 175–184; *Д. Коцо.* Около датирањето на цркавта Константин и Елена во Охрид.–Филозофски факултет на Универзитет. Годишен зборник, 7. Скопје 1954, 187–203; *V. J. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 30–31), церковь св. Димитрия, XIV век (*Petković.* La peinture serbe, II, 56, pl. CXXIV, CXXV), церковь св. Николая Болничкого, XIV век (*Ф. Месеснел.* Средњевековни споменици у Охриду, I. Црква св. Николе Болничког и њене портретне фреске.–ГСНД, XII 1933, 157–180; *Petković.* La peinture serbe, II, 55, pl. CXXVI, CXXVII), св. София, капелла над внешним и внутренним нартексами, середина XIV века [*Petković.* La peinture serbe, II, 55–56; *С. Радојчић.* Фреска покајања Давидовог у охридској св. Софији.–Старинар, IX–X (1958–1959) 1959, 133–136; *Его же.* «Чин бивајеми на разлученије души од тела» у монументалном сликарству XIV века.–ЗРВИ, 7 1961, 39–52; *V. Djurić.* L'église de Saint Sophie à Ohrid. Beograd 1966, X–XIII, pl. 41–48], церковь Богоматери Перивлепты, придел Григория Назианзина, 1364–1365 (*V. J. Djurić.* Icônes de Yougoslavie, 30); Печ, церковь св. Апостолов, первая четверть XIV века и вскоре после 1354 (*R. Ljubinković.* L'église des Saints-Apôtres de la Patriarchie à Peć. Beograd 1964, XII–XVIII, pl. 34–62); Полошко, церковь св. Георгия, 1336–1355 (*Ђ. Мано-Зиси.* Полошко.–Старинар, VI 1931, 114–123; *Petković.* La peinture serbe, II, 51–52, pl. CLI–CLIII); Призрен, церковь св. Николая, около 1332 (*J. Радовановић.* Тушићева црква св. Николе у Призрену.–ГСПЦ, XLIII 1962, 190–195); Прилеп, церковь св. Архангелов, около 1394 (*Petković.* La peinture serbe, I, pl. 151 b; *Д. Коцо.* Неколку нови податоци за средновековните споменици во Македонија.–Гласник музејско-конзерваторског друштва на НР Македонија, I 2. Скопје 1954, 11–15); Псача, церковь св. Николы, 1366–1371 (*Н. Л. Окунев.* Портреты королей-ктиторов в сербской церковной живописи.–ByzSl, II 1930, 91; *Petković.* La peinture serbe, I, pl. 149 b–151 a, II, 57, pl. CLXIX–CLXXII; *В. Петковић, П. Поповић.* Старо Нагоричино. Псача. Калениħ. Београд 1933, 51–57); Рамача, церковь св. Константина и Елены, около 1395 (*Д. Михаиловић.* Црква у Рамаћи–нови споменик сликарства Моравске школе.–Саопштења РЗЗСК, I 1956, 146–155); Речани, церковь св. Георгия, 1360–1370 (*В. J. Ђурић.* Непознати споменици српског средњевековног сликарства у Метохији.–СКМ, II–III 1963, 67–86); Руденица (около Крушевца), монастырь, около 1410 (*Petković.* La peinture serbe, I, pl. 156, 157 a, II, 62, pl. CXCI, CXCII; *Л. Мирковић.* Руденица.–ПКЈИФ, 11 1931, 81–112); Сысоевац, монастырская церковь Преображения, около 1400 (*Petković.* La peinture serbe, II, 61, pl. CLXXXV, CLXXXVI); Смедерево, церковь Успения, XV век (*Ђ. Мано-Зиси.* Стара црква у Смедереву.–Старинар, II 1951, 153–174); Сопочаны, церковь св. Троицы, внешний нартекс, около 1340 (*Н. Л. Окунев.* Состав росписи храма в Сопочанах.–ByzSl, I 1929, 136–139; *Petković.* La peinture serbe, II, 52, pl. CL); Сушица (около Скопле), церковь Богородицы, начало XIV века (*G. Babić.* Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge.–CahArch, XII 1962, 303–339); церковь св. Недели над ущельем реки Трески около Скопле, XIV век (*М. Ћоровић-Љубинковић.* Црква свете Недеље над клисуром Треске и проблем њеног датовања.–ЗЗСК, II 1952, 95–106); Трескавац, монастырская церковь Успения Богородицы, нартекс, 1334–1346 (*П. Н. Милюков.* Христианские древности Западной Македонии.–ИРАИК, IV 1899, 113–116; *З. Расолкоска-Николовска.* Фрески од Календарот во манастирот Тресковец кај Прилеп.–КН, II 1961, 45–60; *Б. Бабиќ.* Кој је бил и кога ктитор на живописот на егзонартексот во црквата св. Успение Богородично во манастирот Тресковец.–Стремеж, 4. Прилеп 1961, 48–51; *Его же.* На маргинама историје манастира Трескавца.–ЗЛУ, 1 1965, 23–31). Целый ряд фресок сохранился также в Албании, которые еще ожидают своего раскрытия и научного исследования. Фрески более раннего времени тяготеют к кругу византийских памятников, фрески XIV века–к сербской школе. Среди этих росписей, скрывающихся под побелкой и вековой пылью, упомяну следующие: Аполлония: монастырь Панагии, XIV (?) век (во внешнем нарфике представлены портреты Андроника II Палеолога с женой и сыном перед Богоматерью, у ног которой опустился на колени ктитор; на западной стене наоса открыта голова святого), трапезная, XIV век (фигуры святых, сцены из жизни Христа, Деисус в медальонах и другие изображения); Берат: церковь св. Троицы, XIV век (Троица в конхе апсиды, пророки и ангелы в барабане, евангелисты на парусах, сцены из жизни Христа на сводах и стенах, Успение на западной стене, фигуры святых в нижнем регистре и другие фрески), церковь Богоматери Влахернитиссы, XIV век, фрески переписаны в 1578 году (Богоматерь с младенцем между архангелами, Евхаристия и Поклонение жертве в апсиде, четыре евангелиста на триумфальной арке, Не рыдай мене Мати в левой апсиде, сцены из жизни Христа и фигуры святых на стенах); Ваудейнс (Данью): церковь Богоматери, три слоя живописи XIII–XIV веков (Поклонение жертве, евангельские сцены, Благовещение, Успение, фигуры святых, см.: *M. Mušić.* Gradivo za proučevanje srbske srednjeveške arhitekture v okolici Skadra.–ЗЗСК, II 1952, 177–182); Дзерми: монастырь Панагии, XIV век, фрески переписаны в 1576 году (Пантократор в куполе, пророки в барабане, Богоматерь с младенцем и святители в апсиде, Не рыдай мене Мати в левой апсидке, евангельские сцены и фигуры святых на стенах); Зерват: церковь Богоматери, XIV (?) век (Богоматерь Знамение и святительский чин в апсиде, Пантократор с ангелами в куполе, евангелисты на парусах, Успение на западной стене, евангельские сцены на сводах, фигуры святых на нижних частях стен); Мали Град (остров на озере Преспа): церковь Богоматери, 1345 и 1369 [Бойко и его жена Евдокия были заказчиками фресок 1345 года (Богоматерь Знамение и Поклонение жертве в апсиде, Вознесение, две фигуры святых на южной стене и три на северной), Новак–всех остальных фресок от 1369 года, гораздо лучших по качеству (групповой портрет Новака, его жены Кали, его сына Амиралиса и его дочери Марии, Деисус, два Спаса Нерукотворных, Благовещение, Успение, сцены из жизни Христа, фигуры святых и фриз из медальонов), см.: *П. Н. Милюков.* Христианские древности Западной Македонии–ИРАИК, IV 1899, 65–74, табл. 11, 12, 17, 20–22; *A. Stransky.* Remarques sur la peinture du Moyen Age en Bulgarie, en Grèce et en Albanie.–Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines, II. Sofia 1936, 41–44]; Мборье (около Корчи): церковь Вознесения, 1390 [сидящий Пантократор среди ангелов в куполе, пророки в барабане, евангелисты на парусах, Богоматерь Знамение и Поклонение жертве в апсиде, Успение на западной стене, сцены из жизни Марии и Христа, портрет ктитора и фигуры святых на стенах, Предста Царица одесную Тебе и архангел Михаил на южной стене, см.: *A. Stransky.* Remarques sur la peinture du Moyen Age en Bulgarie, en Grèce et en Albanie, 43]; Месопотам: церковь св. Николая, XIV (?) век (на южной стене раскрыта голова святого). О фресках в Албании см.: *Th. Popa.* Piktorët mesjetarë. Tirana 1961; *J. Koder, E. Trapp.* Bericht über eine Reise nach Südalbanien.–JÖBG, XV 1966, 391–392.

173 *J. Strzygowski.* Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München. Wien 1906 (=DenkWien, LII) [рец. А. Баумштарка и Ф. И. Шмита: BZ, XVI 1907 3–4, 644–661; ЖМНП, 1908 декабрь, 423–432]; *Ch. Diehl.* L'illustration du psautier dans l'art byzantin.–JS, 1907, 298–311; *G. Millet.* Byzance et non Orient.–RA, XI 1908 1, 171–189; *Кондаков.* Македония, 63–64, 279–286; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Münich, 744; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 85–90; *Diehl*, 882–884; *S. Radojčić.* Stare srpske minijature. Beograd 1950, 33–37, tabl. XVI–XVIII; *C. Nordström.* Rabbinische Einflüsse auf einige Miniaturen des serbischen Psalters in München.–Akten des XI. internationalen Byzantinistenkongresses. München 1960, 416–421; *С. Радојчић.* Минхенски српски Псалтир.–ЗФФ, VII 1 1963, 277–286; *М. В. Щепкина.* Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича. Москва 1963, 126–145. Как правильно указали Н. П. Кондаков и Г. Милле, сербская Псалтирь не является копией старого сирийского прототипа, а представляет оригинальное произведение конца XIV века, ярко отражающее богатство его творческих исканий в области иконографии. Особенно близкие аналогии сербская Псалтирь находит в росписях Матеича и Маркова монастыря.

174 *Brockhaus*, 234–236, Taf. 28; *S. Radojčić*. Stare srpske minijature, 31, tabl. XII; *Id*. Уметнички споменици манастира Хиландара.–ЗРВИ, 3 1955, 167–168, сл. 12, 13; *V. J. Djurić*. Über der «Čin» von Chilandar.–BZ, 53 1960 2, 339–344, Abb. 7, 10, 12, 15, 16. Романово Евангелие датировано 1337 годом, миниатюры 1360 года.
175 *С. Радојчић*. Улога антике у старом спрском сликарству.–Гласник Државног музеја у Сарајеву, I. Сарајево 1946, 39–50; *Id*. Stare srpske minijature, 31–32, tabl. C, XIII.
176 *S. Radojčić*. Stare srpske minijature, 37–38, tabl. XIX. Следует указать также Евангелие митрополита серрского Иакова, написанное и украшенное в 1354 году «расодером» Каллистом, которое находится в Британском музее (Add. 39626), и Патерик второй половины XIV века из Национальной библиотеки в Вене (cod. Slav. 42). См.: *M. Harisijadis*. Les miniatures du Tétraévangile du métropolite Jacob de Serrès.–Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 121–130; *Ее же*. Фронтиспис спрског Патерика Националне библиотеке у Бечу.–ЗРВИ, VIII 2 1964, 169–176. О Евангелии Дивоша Тихорадича, написанном и украшенном около 1330 года в Боснии, см.: *J. Ђурић*, *Р. Иванишевић*. Јеванђеље Дивоша Тихорадића.–ЗРВИ, 7 1961, 153–160; *И. Грицкат*. Дивошево Јеванђеље. Филолошка анализа.–Јужнословенски филолог, XXV. Београд 1961–1962, 227–293, сл. 1–6. Инициалы этой рукописи указывают на сильное влияние романского и готического книжного искусства. Ср. также: *М. Харисијадис*. Словенски рукописи у библиотеци Сараја у Цариграду.–Старинар, XV–XVI (1964–1965) 1965, 149–158; Minijatura u Jugoslaviji. Zagreb 1964, n° 83–97.
177 О методике реставрации сербских икон см.: *З. Блажић*. Конзервација икона у Македонији. Теорија и пракса.–ЗЗСК, II (1951) 1952, 69–86.
178 *П. Миљковиќ-Пепек*. Авторите на неколку охридски икони од XIII–XIV век, Еутихије или Михајло?–Гласник на Музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија, I 3. Скопје 1954, 23–50; *С. Радојчић*. Мајстори старог српског сликарства, 27–28, табл. VI, VII; *Felicetti-Liebenfels*, 81–82, Taf. 81, 82 B; *П. Миљковић-Пепек*. Икона Успења Богородице из цркве св. Николе Геракомија у Охриду.–ЗРВИ, 5 1958, 131–136; *J. Мацан*. Охридските икони.–КН, 1959, 70–71; *S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, X, n° 25–30, 42, 43; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, 22–23, n° 9–13; Frühe Ikonen, Taf. 180–184. К этой же серии икон принадлежат Ведение на крест, Сошествие св. Духа и Успение в Народном музее в Охриде, которые написаны двумя другими мастерами. Ни один из этих трех художников не может быть отождествлен с Михаилом или Евтихием, которые расписывали церковь св. Климента. Иконы исполнены во втором десятилетии XIV века. См.: *Д. Милошевић*. Две иконе XIV века у Народном музеју [у Охриду].–ЗЛУ, 1 1965, 1–20.
179 *S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459.–JÖBG, V 1956, 73–74, Abb. 11; *Id*. Icones de Serbie et de Macédoine, X, n° 24, 43, 49; *V. J. Djurić*. Über den «Čin» von Chilandar.–BZ, 53 1960 2, 337–338; *Id*. Fresques médiévales à Chilandar.–Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, III. Beograd 1964, 81–81, fig. 32, 33; Frühe Ikonen, Taf. 194, 195, 198, 199.
180 *S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 74, Abb. 12; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 35.
181 *Н. Беляев*. Образ Божьей Матери Пелагонитиссы.–ByzSl, II 1930, 386–394, рис. 2; *V. Lasareff*. Studies in the Iconography of the Virgin.–ArtB, XX 1938 1, 43, fig. 17; *Л. Мирковић*. Пресвета Богородица Милостива (Јелеуса) у Дечанима.–Старинар, VII 1932, 3–4; *Petković*. La peinture serbe, I, pl. 148 b; *S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 76, 78–79, Abb. 19.
182 *Н. Беляев*. Образ Божьей Матери Пелагонитиссы, 390, табл. 5; *М. Ћоровић-Љубинковић*. Две дечанске иконе Богородице Умиленија.–Старинар, III–IV (1952–1953) 1955, 83–86, сл. 1, 2; *Ее же*. Пећко-дечанска иконописна школа од XIV до XIX века. Београд 1955, 3, сл. 1; *S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, XI, n° 31, 33; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 30; Frühe Ikonen, Taf. 193.
183 *S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 77, Abb. 17.
184 *П. Миљковиќ-Пепек*. Значајот на натписите од иконата Богородица Пелагонитиса од манастирот Зрзе за делатноста на Макарије Зограф.–Гласник на Музејско-конзерваторско друштво на НР Македонија, I. Скопје 1955, 143–149; *Felicetti-Liebenfels*, 80, Taf. 95 B; *S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 81, Abb. 26; *Ammann*, 201, fig. 41; *S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, XIII, n° 67; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, 41–42, n° 37; Frühe Ikonen, Taf. 191.
185 *S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 78, Abb. 18.
186 *М. Ћоровић-Љубинковић*. Две дечанске иконе Богородице Умиленија, 83–85, сл. 3–6; *Ее же*. Пећко-дечанска иконописна школа од XIV до XIX века, 3–4, 23, табл. I, II; *S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 75; *Id*. Icones de Serbie et de Macédoine, X–XI, n° 38–41, 65; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, 37–38, n° 30–33; *Л. Мирковић*. Иконе манастира Дечана.–СКМ, II–III 1963, 11–55; Frühe Ikonen, Taf. 185. В Дечанах имеется еще несколько икон XIV века, которые остались нерасчищенными (Преображение, житийный Николай Чудотворец, житийный Стефан Урош, Пантократор, Богоматерь в окружении пророков).
187 *Felicetti-Liebenfels*, 80, Taf. 95 A; *S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 81, Abb. 26; *Id*. Icones de Serbie et de Macédoine, n° 57; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 36; Frühe Ikonen, Taf. 189.
188 С этой школой С. Радойчич (*S. Radojčić*. Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459, 82) склонен связывать иконы св. Димитрия в Музее прикладного искусства в Белграде (*Id*. Icones de Serbie et de Macédoine, n° 69; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 40; Frühe Ikonen, Taf. 203), св. Саввы и Симеона в Народном музее в Белграде (*Felicetti-Liebenfels*, Taf. 109 B; *S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, n° 71; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 39; Frühe Ikonen, Taf. 201), пророка Илии и Иоанна Богослова из бывш. Русского консульства в Константинополе (*M. Alpatoff*. Eine serbische Ikone des Propheten Elias und Johannes des Theologen.–Belvedere, XIII 1928 November, 115–118) и апостола Павла из Музея Лавры в Киеве (*Петров*. Альбом музея Киевской духовной академии, I, 14; происходит с Синая, с которым Сербия поддерживала активные культурные связи и где упоминается ряд сербских игуменов). К XIV–XV векам могут быть отнесены еще следующие сербские иконы: Белград, Народный музей: Стоящий Христос, XIV век, Троица, XV век (из Дечан, см.: *М. Ћоровић-Љубинковић*. Пећко-дечанска иконописна школа од XIV до XIX века, табл. III), царские врата с изображением Благовещения, XIV век (из окрестностей Скопле), Троица, XV век (из Дечан, см.: *М. Ћоровић-Љубинковић*. Пећко-дечанска иконописна школа од XIV до XIX века, табл. V), Рождество Богородицы, конец XIV века (*S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, n° 58), Чудо в Хонах, XV век (*М. Ћоровић-Љубинковић*. Икона XIV века «Чудо у Хони».–Музеји, 3–4. Београд 1949, 105–112; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 38), Крещение, середина XIV века (*М. Татић-Ђурић*. Икона Христовог Крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске Ренесансе.–ЗНМ, IV 1964, 267–281); Хиландар: Богородица Попска с ранее упомянутым в тексте изображением Введения во храм на обороте, около 1370 (*С. Радојчић*. Уметнички споменици манастира Хиландара.–ЗРВИ, 3 1955, 174, сл. 5), Феодор Тирон, XIV век (ibid., 174, сл. 28; *V. J. Djurić*. Fresques médiévales à Chilandar.–Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, III, 90, fig. 55), Пять мучеников, начало XV века (*S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, n° 62, 63; Frühe Ikonen, Taf. 206, 207), Архангел, 1310–1320 (*V. J. Djurić*. Fresques médiévales à Chilandar, 82, fig. 34, 35); Москва, Успенский собор в Кремле: Предста Царица одесную Тебе, конец XIV века [*В. Н. Лазарев*. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века.–ЕжИИИ, 1957 (1958), 260–261]; Третьяковская галерея: поясная Богоматерь из Деисуса, поздний XIII век (*В. Н. Лазарев*. Два новых памятника станковой живописи палеологовской эпохи.–ЗРВИ, VIII 1 1963, 195–199), Христос, Богоматерь и Иоанн Богослов (*В. Н. Лазарев*. Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века, 267–269), Христос во гробе, начало XV века (там же, 269–270); Охрид, церковь Косьмы и Дамиана, или Мали св. Врачи: Богоматерь Епискепсис, вторая половина XIV века (*V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 24); церковь Богоматери Перивлепты, или св. Климента: Богоматерь Психосострия архиепископа охридского Николая, середина XIV века (ibid., n° 17), Николай Чудотворец, вторая половина XIV века (ibid., n° 22); Народный музей: Николай Чудотворец архиепископа охридского Николая, середина XIV века (ibid., n° 19), Св. Наум, последняя четверть XIV века (ibid., n° 27), расписной эпистилий с полуфигурами апостолов, конец XV века (*S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, n° 72, 73; Frühe Ikonen, Taf. 208), Введение Богоматери, третья четверть XIV века (оборотная сторона иконы с изображением Богоматери Перивлепты, см.: *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, 30, n° 8); Печ, церковь Спаса: эпистилий из Хвосно, расписанный темперой по холсту, XIV век [*Д. Тасић*. Хвостанска плаштаница.–Старинар, XIII–XIV (1962–1963) 1965, 151–161]; Синай, монастырь св. Екатерины: Св. Симеон, XIV век (*Sotiriou*. Icones du Mont Sinaï, I, fig. 178, II, 165–166); Скопле, Галерея искусств: житийная икона Николая Чудотворца, последняя четверть XIV века (*S. Radojčić*. Icones de Serbie et de Macédoine, n° 44, 45; *V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 25), Пантократор севастократора кира Исаака Дуки Керсака, середина XIV века (*V. J. Djurić*. Icônes de Yougoslavie, n° 16); Струга, церковь св. Георгия: житийная икона св. Георгия, поздний XIV век (ibid., 31, n° 29). Об иконах из Призрена см.: *P. Pajkić*. Malo poznate zbirke ikona iz Prizrena.–Glasnik Muzeja Kosova i Metohije, IV–V. Priština 1959–1960, 277–294.
189 Ср. литературу, указанную в главе VIII, примеч. 130.
190 *Grabar*. La peinture en Bulgarie, 233–246; *Н. Мавродинов*. Старобългарската живопис. София 1946, 156–164; *А. Василиев*. Ивановските стенописи. София 1953, 25–41, табл. 17–58; *A. Grabar*. Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paleologues.–Byzantion, XXV–XXVII (1955–1957), 581–590; *А. Василиев*. Ктиторски портрети. София 1960, 37–39; *К. Кръстев*, *В. Захариев*. Стара българска живопис. София 1961, ил. 28, 29; *A. Grabar*, *K. Mijatev*. Bulgarie. Peintures murales du Moyen Age. Paris 1961, 8–9, 22, pl. XIX–XXI; *Н. Ангелов*. Към историята на скалния манастир при с. Иваново.–Археология, IV 1962 3, 16–20; *М. Бичев*. Стенописи церкви у с. Иваново.–Изкуство, 1964 4, 24–34; *Его же*. Стенописите в Иваново. София 1965; *T. Velmans*. Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age.–JS, 1965 janvier–mars, 358–404. Помимо цикла

Страстей в пещерном храме сохранились сильно попорченные сцены из житий св. Герасима, Афанасия и Иоанна Предтечи.

191 *В. Стасов.* Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских. С.-Петербург 1902, табл. I–III; *B. Filow.* Les miniatures de la Chronique de Manasses à la Bibliothèque du Vatican (Cod. Vat. Slav. II). Sofia 1927 (Codices e Vaticanis selecti, XVII); *A. Heisenberg.* Über den Ursprung der illustrierten Chronik des Konstantinos Manasses.–MünchJb, V 1928, 291/81–310/100; *D. Ainalov.* [Рецензия на вышеуказанное издание Б. Филова].–ZSlPh, VII 1-2 1930, 235–248; *И. Дуйчев.* Миниатюрите на Манасиевата летопис. София 1962; *М. В. Щепкина.* Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича. Москва 1963, 84–86.

192 *В. Н. Щепкин.* Болгарский орнамент эпохи Иоанна-Александра.–Сборник статей по славяноведению, посвященных проф. М. С. Дринову. Харьков 1904, 153–158; *J. Strzygowski.* Die Miniaturen des serbischen Psalters, 124–128; *М. В. Щепкина.* Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича. Москва 1963.

193 *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Londres, 742 (Curzon 153); *Б. Филов.* Лондонското Евангелие на Иван Александра и неговите миниатюри.–СпБАН, XXXVIII (1928) 1929, 1–32; *Id.* Die Miniaturen des Evangeliums Iwan Alexanders in London.–Byzantion, IV (1927–1928), 313–319; *S. Der Nersessian.* Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia Paris. 74.–ArtB, IX 1927 3, 230–232, fig. 1–3, 5, 15, 23, 24, 59; *B. Filow.* Les miniatures de l'Evangile du roi Jean Alexandre à Londres. Sofia 1934; *М. В. Щепкина.* Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича, 86–89.

194 *Покровский.* Евангелие в памятниках иконографии, XXII–XXVI; *Millet.* Iconographie le l'Evangile, Index: Elisavetgrad, 739; *S. Der Nersessian.* Two Slavonic Parallels of the Greek Tetraevangelia Paris. 74, 233–236; *М. В. Щепкина.* Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтыри Томича, 92–100. Как доказала М. В. Щепкина, рукопись из Гос. Библиотеки СССР имени В. И. Ленина происходит из Елисаветграда и выполнена в Молдавии в начале XVII века. Здесь следует также упомянуть иллюстрированное жизнеописание Александра Македонского в Народной библиотеке имени Кирилла и Мефодия в Софии (771/381); миниатюры этой рукописи, крайне примитивные и грубые по стилю, исполнены в XV веке. См.: *A. Grabar.* Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique. Strasbourg 1928, 108–133, pl. XII–XVI.

195 *К. Кръстев.* Средновековни стенописи в Хрельовата кула на Рилския манастир.–ИИИИ, I 1956, 181–230. В Хрелевой башне сохранились две фрески, иллюстрирующие 149-й и 150-й псалмы Давида. Очень интересны представленные здесь музыкальные инструменты. В стиле наблюдаются сходные черты с фресками Иванова.

196 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 246–248, pl. XXXV, XXXVI; *A. Protić.* Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo au XIII^{e} et au XIV^{e} siècle.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, fig. 17, pl. VI; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst. Berlin–Leipzig 1932, 76; *Б. Филов.* Софийската църква Св. Георги. София 1934, табл. II–VII; *Н. Мавродинов.* Старобългарската живопис, 169–171; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис, ил. 27. Купол украшен изображением Пантократора в медальоне, окруженным четырьмя летящими ангелами, символами евангелистов и фигурами пророков. Б. Филов датировал эти фрески (кроме Пантократора, относимого им к XI веку) вторым периодом, иначе говоря XIV веком, и рассматривал их как остатки второго слоя живописи. На стенах церкви св. Георгия сохранились еще остатки фресок, сопровождаемые греческими надписями. Эти фрески Б. Филов относит к XV веку. См.: *Б. Филов.* Софийската църква Св. Георги, табл. IX–XII.

197 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 186–223, pl. XXII–XXXIV; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst, 77–79; *А. Василиев.* Ктиторски портрети. София 1960, 47–54; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис, ил. 31–34; *A. Grabar, K. Mijatev.* Bulgarie. Peintures murales du Moyen Age, 8, 25, pl. XXII, XXIII; *К. Кръстев.* Шест века Земенски стенописи.–Изкуство, 1961 6, 13–18; *Е. Манова.* Облекла и тькани в живописта на Земенската църква.–Археология, 1961 2, 1–7; *Л. Мавродинова.* Стилът на Земенските стенописи.–Изкуство, 1963 6, 27–34; *Ее же.* Стенописите на Земенската църква.–ИИИИ, VIII 1965, 257–280. В куполе и тамбуре изображены Пантократор (ныне утрачен), двенадцать ангелов и двенадцать пророков, на парусах евангелисты (сохранился только евангелист Иоанн), между парусами два Нерукотворных образа Спаса (сохранился только один), в апсиде сидящая на троне между двумя ангелами Богоматерь с младенцем (утрачена), фриз из полуфигур отцов церкви и Поклонение жертве, в жертвеннике Деисус, на северной стене вимы Евхаристия, на стенах сцены из жизни Христа, фигуры святых и портреты ктиторов (деспот Деян, его жена Доя, сын Витомир и дочь Стаю).

198 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 223–227; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst, 79. В центральной апсиде мы видим сидящего на троне Пантократора между двумя ангелами и Поклонение жертве, в жертвеннике Богоматерь Влахернитиссу, в диаконнике изображения архангелов по сторонам Этимасии, окруженной луной и солнцем, херувима, двух ангелов, Адама и Еву, на северной стене диаконника Моисея перед Неопалимой купиной.

199 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 230–232; *А. Василиев.* Ивановските стенописи. София 1953, 16–24, табл. 8–16; *Его же.* Ктиторски портрети, 35–37. Фрагменты фресок из соборной церкви перенесены в Музей в Русе.

200 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 248–271, pl. XXXVII, XXXVIII a, XXXIX a, XL, XLV a, LIV b; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst, 76–77; *А. Божков.* Стенописите в Беренде–бележит паметник на българската живопис.–Изкуство, 1962 4–5, 69–76 (то же в кн.: Болгарская средневековая культура. София 1964, 96–104); *Е. Бакалова.* За някои типологични особености на стенописите в Беренде.–ИИИИ, VIII 1965, 193–220. В апсиде мы видим четырех святителей, на стенах вимы двух диаконов, над жертвенником спящего Еммануила (Недреманное Око), над триумфальной аркой Спаса Нерукотворного и Вознесение, по ее сторонам Благовещение, на стенах сцены из жизни Христа, Деисус, Успение, фриз из медальонов со святыми и фигуры святых. В Беренде работали три мастера. Лучшие фрески (фигуры святых в апсиде и на левой стене) принадлежат первому мастеру, у которого много общего с сербскими художниками.

201 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 271–281, pl. XLI–XLIX; *A. Protić.* Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo au XIII^{e} et au XIV^{e} siècle.–L'art byzantin chez les slaves, I. Paris 1930, fig. 14–16, pl. IV, V; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst, 75; *Н. Мавродинов.* Старобългарската живопис, 179–188; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис, ил. 35–39; *A. Grabar, K. Mijatev.* Bulgarie. Peintures murales du Moyen Age, 9, 23–24, pl. XXIV–XXVII; *А. Божков.* Стенописите в търновската църква св. Петър и Павел.–Изкуство, 1963 9, 28–35. Землетрясение 1913 года обрушило купол и своды и уничтожило роспись верхней части стен. В Археологическом музее в Софии хранятся отдельные фрагменты и копии росписи, сделанные до землетрясения. В апсиде сохранились один из ангелов, Евхаристия и фрагменты святительского чина, часть которого перенесена в музей. В жертвеннике мы видим Христа во гробе, в диаконнике Игнатия Антиохийского, над жертвенником и диаконником изображения Трех отроков в пещи огненной и Даниила во рву львином, на стенах и сводах фигуры святых, Предста Царица, Древо Иессеево, фрагменты евангельских сцен, семи Вселенских соборов и Рождества Богородицы. Композиция Успения перенесена в Софийский музей. Н. П. Кондаков датировал роспись XVI веком, А. Протич и Б. Филов–XIV, Н. Л. Окунев, А. Н. Грабар и Н. Мавродинов–концом XV века. От XIV века на болгарской почве сохранились еще росписи в Бачково (портреты царя Ивана-Александра, его патрона Иоанна Богослова, Константина и Елены, братьев Бакуриани и монахов Георгия и Гаврила, см.: *А. Василиев.* Ктиторски портрети, 27–35), в церкви Феодора Тирона около села Бобошево (Поклонение жертве в апсиде, Благовещение, Вознесение, фигуры пророков, сцены из жизни Христа и Марии, евангелисты на парусах, см.: *Е. Манова.* Битът в композицията «Деизис» от манастирската църква «Св. Димитър» до с. Бобошево.–Археология, 1962 1, 6–11; *Д. Панайотова.* Църквата Св. Тодор при Бобошево.–ИИИИ, VII 1964, 101–140), в пещерной церкви св. Марины около села Карлуково [*Кр. Миятев.* Пещерна църква св. Марина.–ГНМ, IV (1932–1934) 1936, 287–293; *А. Василиев.* Ктиторски портрети, 39–40; *Д. Панайотова.* Св. Марина.–ИИИИ, VI 1963, 133–154], в церкви Иоанна Предтечи на море в Месемврии (фрагмент с донатором, см.: *A. Grabar.* La peinture en Bulgarie, 281–285; *А. Василиев.* Ктиторски портрети, 54–56; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис, ил. 26). О фресках пещерной церкви около Червена см.: *Д. Панайотова.* Скални стенописи при Червен.–Археология, 1965 1, 8–13.

202 *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 287–336, pl. XXXIX b, L–LII, LIV a, LV b, LVI; *B. Filov.* Geschichte der altbulgarischen Kunst, 80; *А. Василиев.* Ктиторски портрети, 40–46; *К. Кръстев, В. Захариев.* Стара българска живопис, ил. 41–44; *Ст. Михайлов.* Ктиторският портрет в Кремиковската манастирска църква в светлината на българо-румънските културни връзки през XV в.–Археология, 1960 3, 23–29; *A. Grabar, K. Mijatev.* Bulgarie. Peintures murales du Moyen Age, 24, pl. XXVII–XXXII.

203 *А. Протич.* Света Гора и българското изкуство.–БългПр, I 2 1929, 249–276; *Id.* Le datement de la peinture du Mont Athos du XIV^{e} siècle en rapport avec la peinture bulgare du 1317–1500.–La Revue Bulgare, 1930, supplement illustré, 216–223.

204 *Th. Schmit.* Die Malereien des bulgarischen Klosters Poganovo. Einige Worte über mittelalterliche bulgarische Kunstdenkmäler.–BZ, XVII 1908 1–2, 121–128; *А. Грабар.* Погановският манастир.–ИБАИ, IV (1926–1927) 1927, 172–210, табл. XXIX–XLII; *Id.* La peinture en Bulgarie, 337–353, pl. LVII–LXIV; *A. Protić.* Le style de l'école de peinture murale de Tirnovo au XIII^{e} et au XIV^{e} siècle.–L'art byzantin chez les slaves, I, 92 et suiv.; *К. Миятев.* Манастир Поганово. София 1936. О болгарских иконах см.: *В. Пандурски.* Иконата през Втората Българска държава.–ГДА, III (1962–1963) 1963, 321–352; *Д. Панайотова.* Три икони от Църковния историко-археологически музей в София.–Археология, 1963 1, 43–64; Frühe Ikonen, Taf. 97–156.

205 *N. Jorga, G. Balş.* Histoire de l'art roumain ancien. Paris 1922; *N. Jorga.* Art et littérature des Roumains. Synthèses parallèles. Paris 1929; *Diehl*, 831–836; *M. Berza.* Byzantine Art in Roumania. London 1940; *Ammann*, 188–189; Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R.I. Arta românească în epoca feudală. Bucureşti 1957; *V. Vătăşianu.* Istoria artei în ţările române, 1 Arta

în perioada de dezvoltare a feudalismului. Bucureşti 1959; Rumanian Art Treasures. Fifteenth to Eighteenth Centuries. Edinburgh 1965–1966 (с библиографией).

206 *O. Tafrali.* Les fresques de l'église de S. Nicolas de Courtéa-de-Arges. – MonPiot, XXIII 1918–1919, 114–127; Curtea Domnească din Argeş. – BCMI, X–XVI (1917–1923) 1923; *Bréhier.* L'art byzantin, 170; *Diehl*, 831–833; *I. D. Ştefanescu.* Contribution à l'étude des peintures murales valaques. Paris 1928, 11; *Grabar.* La peinture en Bulgarie, 320–321; *O. Tafrali.* Monuments byzantins de Curtéa de Argeş, 1–2. Paris 1931 (см. рец. Г. Балша и Ф. Швейнфурта: Byzantion, VII 1932, 599–607; BZ, XXXV 1935 1–2, 114–127). Предложенная О. Тафрали датировка первого слоя фресок в церкви св. Николая 1262 годом совершенно несостоятельна. Эта датировка была подвергнута справедливой критике со стороны И. Штефанеску и Ф. Швейнфурта, которые правильно отнесли фрески к XIV веку (И. Штефанеску отмечает стилистические аналогии с возникшей около 1386 года росписью монастырской церкви в Козиа, а Ф. Швейнфурт с росписью в Дечанах). Фрески изображают сцены из жизни Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи и Николая Чудотворца, фигуры святых, Успение, Евхаристию, святительский чин и совершающих литургию Моисея и Аарона по сторонам от стоящего в скинии алтаря, к которому приближаются процессии ветхозаветных царей с дарами (эта редко встречающаяся композиция называется ἡ σκηνὴ τοῦ μαρτυρίου). Почти все фрески переписаны. Лучше других сохранились Успение, фигуры святителей в центральной и левой апсидах, фигуры диаконов на северной стене, двух воинов и Предтечи на юго-восточной и фигура воина на северной.

207 *V. Vătăşianu.* Istoria artei feudale în ţarile române, 1, 391–394. Помимо фигур святых (главным образом монахов и схимников) в нарфике изображены Соборы, многочисленные сцены мученичеств и Видение Петра Александрийского. Почти все фрески были аккуратно прописаны в XVIII (?) веке.

208 Помимо литературы, приведенной в примеч. 205, см.: *P. Henry.* De l'originalité des peintures bucoviniennes dans l'application des principes byzantins. – Byzantion, I 1924, 291–303; *I. Ştefanescu.* L'évolution de la peinture réligieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX[e] siècle. Texte et atlas. Paris 1928; *Id.* Contribution à l'étude des peintures murales valaques (Transylvanie, district de Vîlcea, Tîrgovişte et région de Bucareşt). Paris 1928; *Id.* L'évolution de la peinture réligieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX[e] siècle. Nouvelles recherches: étude iconographique. Texte et atlas. Paris 1929; *P. Henry.* Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin XVI[e] siècle. Architecture et peinture, I–II. Paris 1930; *M. Musicescu*, *M. Berza.* Mănăstirea Suceviţa. Bucureşti 1958; *Ş. Balş*, *C. Nicolescu.* Mănăstirea Moldoviţa. Bucureşti 1958; *S. Ulea.* Datarea ansamblului de pictură de la Suceviţa. – Omagiu lui G. Oprescu. Bucureşti 1961, 561–566; *G. Oprescu*, *A. Grabar.* Roumanie. Eglises peintures de Moldavie. New York 1962; *S. Ulea.* L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieurs moldave. – RRH, II 1963 1, 29–71; Zugrav Voroneţul. – Mitropolia Moldovei, 1963, 68–84; *M. Musicescu.* Consideraţii asupra picturii den altarul şi naosul Voroneţului. – Cultura moldovenească în tîmpul lui Ştefan cel Mare. Bucureşti 1964, 363–417; *Ead.* Cercetăti de artă medievală romînească în anii puterii populare. – SCIA, XI 1964 1, 55–67; *A. Божков.* Към въпроса за взаимните връзки между българското и румънското изкуство през XIV–XVII в. – ИИИИ, VII 1964, 41–99; *V. Drăguţ.* Picturi murale exterioare în Transilvania medievală. – SCIA, XII 1965 1, 75–101; *C. L. Dumitrescu.* Etape din evoluţiă artei vechi româneşti reflectate în ornamentică. – Ibid., 115–129. О румынской миниатюре см.: *S. Ulea.* Gavril Uric, primul artist român cunoscut. – SCIA, IX 1964 2, 235–263; *C. Nicolescu.* Miniatura şi ornamentul cărtii manuscrise din Ţările Romîne, sec. XIV–XVIII. Catalog. Bucureşti 1964.

209 О русской монументальной живописи XIV века см.: *Толстой*, *Кондаков.* Русские древности в памятниках искусства, VI, 145–148; *Муратов.* История древнерусской живописи, 157–184; *Millet.* Iconographie de l'Evangile, Index: Kovalevo, Novgorod, Volotovo, 722, 724, 728; *L. Réau.* L'art russe des origines à Pierre le Grand. Paris 1921, 173–174; *Dalton.* East Christian Art, 254–255; *Diehl*, 836–840; *Muratoff.* La peinture byzantine, 153–156; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 157–183; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 295–301; *Ainalov.* Geschichte der russischen Kunst, 124–150; *Б. В. Михайловский*, *Б. И. Пуришев.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV века до начала XVIII века. Москва–Ленинград 1941, 5–33; *G. Hamilton.* The Art and Architecture of Russia. Harmondsworth 1954, 55–60; *Ammann*, 189–195; *М. Каргер.* Древнерусская монументальная живопись. XI–XIV вв. Москва–Ленинград 1964, табл. 83–124; *Lazarev.* Old Russian Murals and Mosaics, 132–177, 255–263.

210 *М. Д. Приселков.* Русско-византийские отношения IX–XII веков. – Вестник древней истории, 1939 3, 103.

211 *Г. Филимонов.* Церковь св. Николая Чудотворца на Липне близ Новгорода. Вопрос о первоначальной форме иконостасов в русских церквах. Москва 1859; *В. Мясоедов.* Никола Липенский. – СбНОЛД, III 1910, 9–14; *Муратов.* История древнерусской живописи, 160–164; *Н. Порфиридов.* Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918–1928). – СбНОЛД, IX 1928, 59; *Ю. Дмитриев.* Церковь Николы на Липне в Новгороде. – Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сборник статей под редакцией И. Грабаря. Москва–Ленинград 1948, 67–75; *Его же.* Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов). – Практика реставрационных работ, I. Москва 1950, 161–165.

212 *Л. Мацулевич.* Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря. – ЗОРСА, X 1915, 35–57; *А. Некрасов.* Две заметки из источников по истории древнерусского искусства. – Среди коллекционеров, 1922 11–12, 35–36; *A. Anissimoff.* Les fresques de Pskow. – CahArt, 1930 7, 366–368; *L. Nadejena.* The Pskow School of Painting. – ArtB, XXI 1939 2, 183–188; *В. Н. Лазарев.* Снетогорские росписи. – СообщИИИ, 8 1957, 78–112. Раскрытые фрагменты, сопровождаемые славянскими надписями, изображают кроме протоевангельского цикла Сошествие св. Духа, Успение, объединенное с Вознесением, Благовещение, Христа среди учителей, Страшный суд и фигуры святых.

213 *В. Н. Лазарев.* Васильевские врата 1336 года. – СА, XVIII 1953, 386–442 (с указанием всей более старой литературы).

214 *В. А. Богусевич.* Вновь открытые фрески русских мастеров XIV в. – НовгИС, III–IV 1938, 216–218; *В. Лазарев.* Росписи Сковородского монастыря в Новгороде. – Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сборник статей, 77–101. Фрески Сковородского монастыря погибли во время последней войны. В куполе находилось изображение Пантократора между четырьмя архангелами, в барабане пророки и фигура Предтечи, между парусами над подпружными арками евангелисты, на стенах и сводах евангельские сцены и фигуры святых. Роспись отличалась обилием орнамента.

215 *Н. Окунев.* Вновь открытая роспись церкви св. Феодора Стратилата в Новгороде. – ИАК, 39 1911, 88–101; *А. Анисимов.* Реставрация фресок церкви Феодора Стратилата в Новгороде. – СГ, 1911 февраль, 43–52; *Д. Гордеев.* О новгородских феодоровских фресках. – ВВ, XXII (1915–1916) 3–4 1917, 281–296; *И. Грабарь.* Феофан Грек. Казань 1922, 15; *A. Anissimov.* La peinture russe du XIV[e] siècle. (Théophane le Grec). – GBA, 1930 mars, 173–174; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 154–157; *В. Н. Лазарев.* Новгородская живопись последней трети XIV века и Феофан Грек. – СА, XXII 1955, 212–218; *Его же.* Феофан Грек и его школа. Москва 1961, 48–52. В апсиде сохранились фрагменты сидящей на троне Богоматери между двумя ангелами, Евхаристии и святительского чина, фриз со сценами из жизни Христа, на столбах Благовещение, на триумфальной арке фигуры Аарона и Мельхиседека и медальоны с Адамом, Евой и праотцами, в жертвеннике фигуры святых и Три отрока в пещи огненной, в диаконнике изображения мучеников, на стенах сцены из жизни Христа, Феодора Стратилата и Феодора Тирона, Сорок мучеников севастийских, в куполе Пантократор, четыре стоящих архангела и херувимы, между окнами барабана восемь пророков; паруса были, вероятно, украшены фигурами евангелистов. И. Э. Грабарь и А. И. Анисимов приписывали роспись церкви Феодора Стратилата Феофану Греку, что решительно опровергается ее стилем. В частности, А. И. Анисимов рассматривал эту роспись как самую раннюю работу Феофана в Новгороде (вскоре после 1360 года). Тогда остается совершенно непонятным, как мог Феофан около 1360 года работать в русской манере, а в 1378 году (в церкви Спаса Преображения) в чисто греческой. М. В. Алпатов, правильно приписывающий феодоровские фрески школе Феофана, датирует их позднее, нежели роспиcи Волотово. Для меня не подлежит никакому сомнению, что волотовские фрески являются более поздним этапом в развитии национально-русского стиля.

216 *Л. Мацулевич.* Церковь Успения пресвятой Богородицы в Волотове. – Памятники древнерусского искусства, изд. Академии художеств, IV. С.-Петербург 1912, 1–34; *И. Грабарь.* Феофан Грек. Казань 1922, 15; *A. Anissimov.* La peinture russe du XIV[e] siècle. (Theophane le Grec), 17; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 152–154; *Н. Г. Порфиридов.* Живопись Волотова. – НовгИС, 7 1940, 55–65; *М. Алпатов.* Фрески храма Успения на Волотовом поле. – Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. Сборник статей, 103–148; *В. Н. Лазарев.* Новгородская живопись последней трети XIV века и Феофан Грек. – СА, XXII 1955, 218–228, 233–236; *Его же.* Феофан Грек и его школа, 52–63, 109–112; *M. Alpatov.* Die Fresken von Volotovo in Novgorod. – JÖBG, XV 1966, 303–321. Волотовские фрески погибли во время последней войны. В апсиде были представлены сидящая на троне Богоматерь между двумя ангелами, Евхаристия и Поклонение жертве, в куполе Пантократор, четыре архангела, два серафима и два херувима, в барабане восемь пророков, на парусах евангелисты с персонификациями Премудрости Божией, между парусами св. Убрус и Еммануил, на внутренней стороне несущих купол арок медальоны с праотцами и пророками, на стенах сцены из жизни Христа и Богоматери, «Слово о некоем игумене, его же искуси Христос во образе нищего» и фигуры святых, в восточном тимпане Души праведных в Руце Божией, в жертвеннике Христос во гробе между Богоматерью и Иоанном. Волотовские фрески И. Э. Грабарь и А. И. Анисимов (а вслед за ними и Н. Г. Порфиридов) также приписывали Феофану Греку, что исключается их русским стилем. А. И. Анисимов был первым, кто предложил датировать первоначальную роспись алтаря 1363 годом, а все позднейшие фрески 80-ми годами XIV века. Характер стиля росписи целиком подтверждает, на мой взгляд, эту остроумную датировку (до А. И. Анисимова все исследователи относили первоначальную роспись алтаря к 1352 году – году построения церкви, а позднейшие росписи к

1363 году, когда, по свидетельству летописи, церковь была украшена фресками; последнюю дату А. И. Анисимов связывает с древнейшей росписью алтаря).

217 *И. Грабарь.* Феофан Грек. Казань 1922, 12–13, 17; *Wulff, Alpatoff*, 151–152, 276–277; *P. Muratov.* Les icônes russes. Paris 1927, 139; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 305–308; *A. Anissimov.* La peinture russe du XIV^{e} siècle, 166–168; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 297–298; *L. Bréhier.* Les icones dans l'histoire de l'art Byzance et la Russie.–L'art byzantin chez les slaves, II. Paris 1932, 167, pl. XXI; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 228–230; *В. И. Антонова.* О Феофане Греке в Коломне, Переславле Залесском и Серпухове.–Гос. Третьяковская галерея. Материалы и исследования, II. Москва 1958, 10–22; *В. Н. Лазарев.* Феофан Грек и его школа, 63–67; *K. Onasch.* Ikonen. Berlin 1961, 384–386, Taf. 86–90; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, №216. В. И. Антонова выводит икону Донской Богоматери из Коломны, датирует ее 1392 годом и приписывает Феофану Греку, с чем трудно согласиться. Икона исполнена в 80-х годах XIV века.

218 *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 303, 305; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 228; *В. И. Антонова.* О Феофане Греке в Коломне, Переславле Залесском и Серпухове, 22–25; *В. Н. Лазарев.* Феофан Грек и его школа, 101–103; *K. Onasch.* Ikonen, 386–387, Taf. 91–93; *Антонова, Мнева.* Каталог древнерусской живописи, I, №217. Икона написана около 1403 года.

219 *Н. Порфиридов.* Новые открытия в области древней живописи в Новгороде (1918–1928).–НовгИС, IX 1928, 61; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 158–159; *В. Н. Лазарев.* Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века.–ЕжИИИ, 1957 (1958), 233–278. Ковалевская роспись погибла во время последней войны. В апсиде была изображена Евхаристия, в куполе Пантократор, окруженный четырьмя ангелами и четырьмя херувимами, в барабане восемь пророков, на стенах и арках фигуры и полуфигуры святых, полуфигуры Марии и Христа во гробе, сцены из жизни Христа и восседающий на троне Спаситель в образе архиерея с предстоящей Марией (Предста Царица одесную Тебе). Ср. пророков и символы евангелистов с купольными росписями Раваницы. Лица обработаны при помощи тех же сухих, графических движек, как и в Раванице (ср. особенно лица Христа и ангелов с трактовкой лица великомученика Максима). В ковалевских фресках уже ясно дает о себе знать нарастание линейных тенденций, логически приводящее в дальнейшем к зарождению чисто иконописного стиля.

220 *Л. Мацулевич.* Фрагменты стенописи в соборе Снетогорского монастыря.–ЗОРСА, X 1915, 52–55. Голова св. Родиона находит себе ближайшую стилистическую параллель в росписи Раваницы. В церкви Благовещения на Городище, полностью разрушенной во время войны, был раскрыт еще один фрагмент в нише: фигуры Иоанна Златоуста и святителя и два ангела по сторонам от алтаря.

221 *А. Анисимов.* Новооткрытые фрески Новгорода.–СГ, 1913 декабрь, 51–52; *Н. Пунин.* Андрей Рублев.–Аполлон, 1915 2, 7, табл.; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 159; *Ю. Н. Дмитриев.* Стенные росписи Новгорода, их реставрация и исследование (работы 1945–1948 годов).–Практика реставрационных работ, I. Москва 1950, 168–170. Среди освобожденных от побелки фресок фигурируют следующие сюжеты: Успение, ангел из Благовещения, Благовестие пастухам, Поклонение волхвов, Сретение, Крещение, Распятие, Снятие со креста, Преображение, Христос и грешница, ряд пророков в барабане, пророки Соломон и Давид, полуфигуры и фигуры святых, фрагменты Рождества Христова и Богоматери Знамение между двумя ангелами. Церковь построена в 1381–1382 годах. Ее роспись выдает отдаленное сходство с росписью Ковалева, представляя уже более поздний этап в процессе нарождения линейного, детализированного иконописного стиля.

222 См.: *Г. В. Жидков.* Московская живопись средины XIV века. Москва 1928; *А. Некрасов.* Возникновение московского искусства, I. Москва 1929; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik, 301–311; *В. Н. Лазарев.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы.–ИРИ, III 1955, 71–201.

223 Феофан был не единственным греческим художником, работавшим в Москве на рубеже XIV–XV веков. Старые источники упоминают еще одного греческого мастера–Игнатия Грека. Он ездил с Пименом в Константинополь в 1389 году и присутствовал на коронации императора Мануила в 1391 году. После 1395 года Игнатий осел в Москве, где проживал в Симоновом монастыре, принимая участие в росписи монастырского собора. См.: *В. И. Антонова.* Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам.–ТОДРЛ, XIV 1958, 569–572.

224 *D. Ainalov.* Trois manuscrits du XIV^{e} siècle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev.–L'art byzantin chez les slaves, II. Paris 1932, 244–249; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство, 240; *В. Н. Лазарев.* Этюды о Феофане Греке, II. Феофан Грек и московская школа миниатюры 90-х годов XIV века.–ВВ, VIII 1954, 153–164; *Его же.* Феофан Грек и его школа, 75–83. Надписи исполнены на русифицированном греческом языке. Миниатюры сделаны мастерами, прекрасно знавшими константинопольское искусство.

225 О русской иконе см.: *Лихачев.* Материалы для истории русского иконописания; Русская икона, 1–3. С.-Петербург 1914; *Муратов.* История древнерусской живописи; *Wulff, Alpatoff*, 83–96, 151–215, 298 (с указанием более старой литературы); *P. Muratov.* Les icones russes. Paris 1927; *N. Kondakov.* The Russian Icon. Oxford 1927; *Schweinfurth.* Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 198–328, 448–453, 471–483; *Н. Кондаков.* Русская икона, I–IV. Прага 1928–1933; Masterpieces of Russian Painting. London 1930; *Y. Olsufiev.* The Development of Russian Icon Painting from the Twelfth to the Nineteenth Century.–ArtB, XII 1930 4, 347–373; *Alpatov.* Geschichte der altrussischen Malerei und Plastik; *Ainalov.* Geschichte der russischen Kunst; *Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство; *A. Hackel.* Das russische Heiligenbild. Die Ikone. Nijmegen 1936; *D. Talbot Rice.* Beginnings of Russian Icon Painting. Oxford 1938; *В. Н. Лазарев.* Искусство Новгорода. Москва–Ленинград 1947; *D. Talbot Rice.* Russian Icons. London–New York 1947; *J. Mysliveč.* Ikona. Prague 1947; *W. Theunisson.* Ikonen. The Hague 1948; *W. Weidlé.* Les icônes byzantines et russes. Firenze 1950; *C. Wendt.* Ikonen. Wesen und Wirklichkeit. Baden–Baden 1951; *L. Ouspensky, W. Lossky.* Der Sinn der Ikonen. Bern–Olten 1952; *A. Hackel.* Les icones dans l'Eglise d'Orient. Fribourg-en-Brisgau 1952; *Ph. Schweinfurth.* Russian Icons. Oxford 1953; *H. Rothemund.* Ikonenkunst. Ein Handbuch. München 1954; *R. Zeiner-Henriksen.* Russische Ikonen. München 1954; *H. Kjellin.* Ryska ikoner i svensk och norsk ägo. Stockholm 1956; *W. Molè.* Ikona ruska. Warszawa 1956; *В. Лазарев, О. Демус.* СССР. Древние русские иконы. Нью-Йорк–Милан 1958 (в серии ЮНЕСКО «Мировое искусство»); *А. Свирин.* Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галереи. Москва 1958; *P. Hendrix, H. Skrobucha, A. Janssens.* Ikonen. Amsterdam 1960; *L. Ouspensky.* Essai sur la théologie de l'icône dans l'église orthodoxe. Paris 1960; *H. Skrobucha.* Meisterwerke der Ikonenmalerei. Recklinghausen 1961; *H. Gerhard.* Welt der Ikonen. Recklinghausen 1961; *K. Onasch.* Ikonen. Berlin 1961; *V. Lasareff.* Antiche icone russe. Milano 1962; *В. И. Антонова, Н. Е. Мнева.* Каталог древнерусской живописи Гос. Третьяковской галереи, I–II. Москва 1963; *J. Blankoff.* L'art de la Russie ancienne. Bruxelles 1963; *T. Talbot Rice.* Russian Icons. London 1963; Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen. Ikonen-Museum. 3. erweiterte Ausgabe. Recklinghausen 1965; *С. Ямщиков.* Древнерусская живопись. Новые открытия. Москва 1966; Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Ленинград 1966.

226 *M. F. Brosset.* Voyage archéologique en Transcaucasie. St. Petersbourg 1851, VIII^{e} rapp., 116; *П. С. Уварова.* Христианские памятники. Абхазия.–МАК, IV 1894, 15, табл. III; *А. С. Башкиров.* Археологические изыскания в Абхазии летом 1925 года.–Известия Абхазского научного общества, IV. Сухуми 1926, 48–52; *Ш. Амиранашвили.* Убиси. Тифлис 1929, 31, рис. 4; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 21. Среди фрагментарных остатков росписи, сопровождаемых греческими и грузинскими надписями, можно опознать следующие сюжеты: сидящая на троне Богоматерь с младенцем между двумя ангелами, Евхаристия, два ангела с рипидами, Троица, четыре фигуры отцов церкви (апсида), Явление Христа Мариям, Жертвоприношение Авраама и фигура константинопольского патриарха Германа (южная стена алтаря), Воскресение, Шествие на жертвоприношение Исаака, фигура константинопольского патриарха Никифора (северная стена алтаря), Христос во гробе и фигуры святителей (диаконник и жертвенник), отдельные фигуры святых, Целование Иуды, Успение, Воскрешение Лазаря, Сошествие во ад, Страшный суд (стены и столбы).

227 *Ш. Амиранашвили.* Убиси, 36; *Его же.* История грузинского искусства, 250. Сравнительно хорошо сохранившаяся роспись небольшого придела дает нам следующие изображения: Деисус, Мироносицы у гроба, Христос во гробе, Оплакивание, Сошествие во ад, Даниил во рву львином (?), Распятие, Снятие со креста, фигуры и полуфигуры святых, ктиторский портрет и стоящая между двумя ангелами Богоматерь. Все фрески имеют грузинские надписи.

228 *Ш. Амиранашвили.* Убиси, 24, 35; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 20. Большинство фресок утрачено. Основные фрагменты сохранились в алтаре (Богоматерь и шесть пророков со свитками в конхе, святитель, спящий Еммануил, Гостеприимство Авраама в апсиде, восемь пророков, диакон Стефан и Жертвоприношение Авраама на триумфальной арке) и на стенах (групповой ктиторский портрет, Страшный суд, фигуры святых).

229 *Е. Такайшвили.* Археологические экскурсии, разыскания и заметки.–Известия Кавказского отделения имп. МАО, IV. Тифлис 1915, 8–9; *Д. Гордеев.* Отчет о командировке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме).–ИзвКИАИ, I 1923, 84–85; *Ш. Амиранашвили.* Убиси. Тифлис 1929; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 16–17; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 242–244. Е. Такайшвили датирует роспись XII веком, Ш. Я. Амиранашвили–первой половиной XIII века (в 1929 году) и началом XIV (в 1950 году), Д. П. Гордеев–Палеологовской эпохой. В апсиде изображены Деисус, Тайная вечеря с фланкирующей ее парной композицией Евхаристии и святительский чин, в замковой части свода погрудное изображение Спасителя посреди четырех символов евангелистов и Ветхого Деньми, на подпружных арках медальоны с полуфигурами пророков и предков Христа, на сводах и стенах сцены из жизни Христа, св. Георгия и фигуры святых. Все надписи грузинские.

ПРИМЕЧАНИЯ

230 Вывезенные из Убиси иконы хранятся теперь в Гос. музее искусств Грузии в Тбилиси. Они являются ценнейшим материалом для изучения грузинской иконописи, до настоящего времени еще мало обследованной. Это диптих со сценами из жизни Марии, триптих с Успением и фигурами и полуфигурами ангелов и отдельных святых, житийный образ св. Георгия, многочастная деисусная композиция с полуфигурами Христа, Марии, Крестителя, двух ангелов и апостолов, икона с изображением Древа Иессеева, фигур пророков и сцен из жизни Моисея и Иакова. Иконы принадлежат нескольким художникам, чей стиль выдает типичный для позднего XIV века сухой графический характер. Особую близость к росписи Убиси обнаруживают Успение и полуфигуры святых жен на центральной части триптиха (ср. аналогичную композицию в Убиси и полуфигуры св. Ирины и Феклы). Бесспорной грузинской работой XIV века является также триптих, две целые створки которого и фрагмент третьей створки хранятся в монастыре св. Екатерины на Синае (Monumenta Sinaitica, 44–45, табл. 22, 23; *Sotiriou.* Icones du Mont Sinaï, I, fig. 223, II, 196), а вторая половина третьей створки, вывезенная архиепископом Порфирием, до второй мировой войны находилась в Лаврском музее в Киеве (*Петров.* Альбом музея Киевской духовной академии, I, 11, рис. 10). Против кондаковской датировки XII веком решительно говорит чисто палеологовский стиль триптиха, указывающий на первую половину XIV века как на время его возникновения.

231 В эту грекофильскую группу следует также включить росписи алтаря и западной апсиды церкви в Мартвили (ср. главу VIII, примеч. 153) и маленькой церкви в Сори (Рача). Последняя роспись близка по стилю к фрескам Убиси. См.: *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 244–245.

232 *Е. С. Такайшвили.* Монастырь Дчулеби и остатки его стенной росписи. – Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, XXXV. Тифлис 1905, 104–109; *Д. Гордеев.* Отчет о командировке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме), 12–36; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 26–27. В куполе мы видим Вознесение, в барабане пророков, на парусах поясные изображения евангелистов, в апсиде Евхаристию и фриз со святителями и диаконами (роспись конхи погибла), на стенах и сводах сцены из жизни Христа и св. Георгия, Страшный суд, групповой ктиторский портрет, фигуры и полуфигуры святых и иконное изображение Богоматери с младенцем, близкое к типу Умиления. Все фрески, сопровождаемые грузинскими надписями, находятся в плохом состоянии и систематически разрушаются (церковь лишена купола и большинства сводов).

233 *Е. С. Такайшвили.* Сафарский монастырь, его надписи и остатки стенной росписи. – Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, XXXV, 89–94; *Д. Гордеев.* Отчет о командировке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме), 36–56; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 24–26; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 251–252. В куполе церкви св. Саввы изображено Вознесение, в барабане Богоматерь Оранта, ангелы, апостолы и пророки, на парусах евангелисты в медальонах, в апсиде Деисус, Евхаристия и святительский чин с диаконами, на своде вимы медальон с крестом, на стенах и столбах сцены из жизни Христа, Страшный суд, Древо Иессеево, Чудо Евстафия Плакиды, Явление архангела Михаила Иисусу Навину, ктиторские портреты. Роспись, распадающаяся на разновременные группы, даты возникновения которых еще требуют уточнения, неоднократно переписывалась по частям. В церкви св. Марины мы видим на восточной стене Деисус, апостолов Петра и Павла и четырех святителей, на своде пять евангельских сцен, в люнетах пророка Давида и ктиторский портрет, по углам полуфигуры евангелистов. Все надписи грузинские.

234 *Е. С. Такайшвили.* Зарзмский монастырь, его реставрация и фрески. – Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа, XXXV, 9–11, 40–66; *А. С. Славцев.* О реставрации древнегрузинского храма в местечке Зарзма. – Труды всероссийского съезда художников в Петрограде. Декабрь 1911–январь 1912, I. Петроград [1914], 99–100; *Л. А. Мацулевич.* О росписи церкви в селении Зарзма. – Там же, 100–101, табл. I–V; *Айналов.* Византийская живопись XIV столетия, 147–148; *Д. Гордеев.* Отчет о командировке в Ахалцихский уезд в 1917 году. (Росписи в Чуле, Сапаре и Зарзме), 56–58; *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 22–23; *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 250–251. В куполе изображено Вознесение, в барабане Богоматерь и пять пророков, на парусах медальоны с евангелистами, в апсиде сидящая на троне Богоматерь с младенцем Христом между двумя стоящими ангелами, Евхаристия, фриз со святителями и диаконами и спящий Еммануил, на своде вимы Лествица Иакова, Неопалимая купина, Божественная литургия и Премудрость созда себе храм, на стенах и столбах сцены из жизни Христа и Марии, Троица, Даниил во рву львином, Три отрока в пещи огненной, групповой ктиторский портрет и многочисленные фигуры святых. Фрески, сопровождаемые грузинскими надписями, реставрированы и частично подновлены художником А. С. Славцевым в 1903–1904 годах.

235 См.: *Толмачевская.* Фрески древней Грузии, 29–39. Среди грузинских росписей второй половины XIV века следует еще упомянуть интересную роспись светского содержания в церкви Архангела Михаила в Лаштвери (Сванетия). Она украшает наружную стену и изображает эпизод из рыцарского романа Моисея Хонели «Амиран Дареджаниани». Грузинские рукописи XIV–XV веков, исполненные в большинстве случаев в жестком, примитивном стиле, не представляют большого художественного интереса [например, монашеский Сборник А 146 и Цветная Триодь А 25 в Институте рукописей Академии наук Грузинской ССР в Тбилиси (*Шмерлинг.* Образцы грузинских рукописей, 64–65, табл. XXIV; *Амиранашвили.* Грузинская миниатюра, 33–34, табл. 74), Джручская Псалтирь Н 1665 там же (*Л. Шервашидзе.* К вопросу о средневековой грузинской светской миниатюре. Тбилиси 1964; *Амиранашвили.* Грузинская миниатюра, 31, табл. 67–73) и многие другие]. Об иллюстрированном Астрономическом трактате Казвини XV века, хранящемся в Институте востоковедения Академии наук СССР в Ленинграде (Е-7), см.: *Г. В. Алибегашвили.* Иллюстрации двух средневековых астрономических трактатов. – СообщАН ГССР, XII 1951 6, 371–374. Н.Л. Окунев описал богато иллюстрированную грузино-греческую рукопись XIV века, хранящуюся ныне в Публичной библиотеке в Ленинграде. Этот манускрипт (01–58) содержит Менологий, евангельские тексты, молитвы и песнопения (*Н. Л. Окунев.* О грузино-греческой рукописи с миниатюрами. – ХВ, 1912 1, 43–44). Четыре миниатюры данной рукописи воспроизведены у Ш. Рого де Флери (*Ch. Rohault de Fleury.* La messe. Etudes archéologiques sur ses monuments, II. Paris 1883, pl. CI, CII, CXVI, CDLXXXIX). См. также: *Амиранашвили.* История грузинского искусства, 253–254, табл. 165. В XVI–XVII веках грузинская миниатюрная живопись подпадает под сильные персидские влияния.

236 См. литературу, приведенную в главе VI, примеч. 120.

237 *А. Аветисян.* О художнике Момике. – ИзвАН АрмССР, общественные науки, 1956 2, 67–82. А. Аветисян, сильно переоценивающий творчество Момика, приписывает ему миниатюры Евангелия 6764 от 1283 года в Матенадаране. К гладзорской школе относится также миниатюрист Аваг. См.: *А. Аветисян.* Миниатюрист Аваг. – Эчмиадзин, 1961 7, 50–55 (на арм. яз.).

238 Помимо приведенных в тексте рукописей упомяну еще следующие армянские манускрипты XIV века: Венеция, Сан Ладзаро: Библия 1508, 1319 год (работа Пицака), Библия 1007, 1332 год (работа Пицака); Ереван, Матенадаран: Евангелие 3722, 1304 год, Евангелие 7645, Евангелие 7456, Евангелие 4813, 1338 год (работа Пицака), Евангелие 7643, 1338 год (работа Пицака), Евангелие 5332, 1357 год; Ленинград, Эрмитаж: Евангелие V 3–834, 1325 год (*Т. А. Измайлова.* Армянская рукопись, написанная в Генуе в 1325 г., и ее серебряный оклад 1347 г. – ВВ, XX 1961, 243–258); Нью-Йорк, Библиотека Пирпонта Моргана: Менологий М 622, 1348 год (работа Пицака); Париж, Национальная библиотека: Гимнарий arm. 66, 1319 год (работа Пицака); Тюбинген, Университетская библиотека: Гимнарий MA XII 22, 1316 год.

239 См.: *Н. П. Кондаков.* Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянскою живописью раннего Возрождения. С.-Петербург 1911. Близкую точку зрения занимает и Н. П. Лихачев (Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон. С.-Петербург 1911).

240 *Муратов.* История древнерусской живописи, 66–68.

241 *Г. Г. Павлуцкий.* К вопросу о взаимном влиянии византийского и итальянского искусства. – Искусство (Киев), 1912 5–6, 213 и сл. Ср.: *V. Lasareff.* Studies in the Iconography of the Virgin. – ArtB, XX 1938 1, 26–65; *Его же.* К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи (против фальсификации истории поздней византийской живописи). – ЕжИИИ, 1952, 156–170.

242 Так, например, О. Вульфом (Altchristliche und byzantinische Kunst, 514–515) и Ф. Швейнфуртом (Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 354–452). В работе Ф. Швейнфурта итало-греческая школа вырастает до гипертрофических размеров, причем в нее включаются без всякого разбора совершенно различные по стилю иконы (в том числе и чисто греческие), датируемые самым фантастическим образом. К сожалению, в корне неверная концепция Ф. Швейнфурта нашла себе адептов в лице С. Беттини и В. Феличетти-Либенфельса. При этом С. Беттини произвольно возводит итало-критскую школу к XIV веку, хотя она сложилась только в XVI веке. Вследствие такой ошибочной формулировки вопроса С. Беттини не отделяет итало-греческую школу (более ранний этап развития) от итало-критской (более поздний этап развития). См.: S. Bettini. La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri. Padova 1933; *Felicetti-Liebenfels*, 89–94.

243 См. литературу, приведенную в главе VII, примеч. 206 и в главе VIII, примеч. 182.

244 *Muñoz.* L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 79–83, fig. 53. Рукопись относится к XIV веку.

245 *Buberl*, 25, Abb. 91, 92; *Delatte*, 48–50, pl. XX, XXI. Рукопись датируется XIV веком.

246 *A. E. Martini, D. Bassi.* Catalogus codicum graecorum Bibliotheca Ambrosianae, II. Mediolani 1906, 718–719. Рукопись исполнена в XV веке.

247 *J. L. Heiberg.* Ein griechisches Evangeliar. – BZ, XIX 1911 3–4, 498–508; *Gerstinger*, 39. Рукопись относится к XI веку, миниатюры конца XV–начала XVI века.

248 Здесь можно упомянуть еще следующие греческие рукописи, исполненные в Италии: Вена, Национальная библиотека: Каноны Косьмы Иерусалимского и Иоанна Дамаскина к Комментарию Феодора Продрома theol. gr. 266, 1309 год (венецианская рабо-

та, см.: *Buberl, Gerstinger*, 130–131, Taf. XLIX–2, 3, 4), Слова Григория Назианзина theol. gr. 268, XV век (*Gerstinger*, Taf. XXVIII; *Buberl, Gerstinger*, 142, Taf. LII–2); Венеция, Марчиана: Пророчества императора Льва Мудрого Cl. VII, cod. 3.

249 См. литературу в главе VII, примеч. 231 и 234. Более подробное освещение венецианских мозаик и икон XIV века см. в моей статье «Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder» (ArtSt, VIII 1931 2, 3–31). Ср.: *P. Toesca*. Il Trecento. Torino 1951, 697–704; *T. Pignatti*. Origini della pittura veneziana. Bergamo 1961, 34–40; *R. Palucchini*. La pittura veneziana del Trecento. Venezia–Roma 1964, 74–80. На стенах Баптистерия изображены сцены из жизни Крестителя и Распятие. Первый купол украшает сложная композиция: Христос посреди совершающих крещение апостолов. На парусах представлены четыре отца церкви, во втором куполе окруженный ангельским чином Христос, на парусах четыре восседающих отца церкви, на арке четыре евангелиста, на входном своде Христос с пророками, Волхвы перед Иродом, Поклонение волхвов, Бегство в Египет, Избиение младенцев, на поддерживающих входной свод боковых стенах–фигуры Давида, Соломона, Авдия, Ионы и ряд сцен из жизни Крестителя.

250 Большинство мозаик в капелле Сан Исидоро иллюстрирует сцены из жизни св. Исидора. Около окон представлены фигуры св. Георгия, Франциска и пророка Даниила. Одна из люнет украшена изображением Богоматери с Христом между Крестителем и Николаем Чудотворцем, на другой написан восседающий на троне Христос между св. Марком и Исидором.

251 *R. Palucchini*. La pittura veneziana del Trecento, fig. 210, 213, 218, 220.

252 *В. Н. Лазарев*. К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи, 163–165.

253 *Garrison*, No. 293. В композиционном отношении икона из собрания Вольпи, сопровождаемая латинской надписью, выдает большое сходство с более поздней итало-греческой иконой Рождества Христова в Русском музее в Ленинграде (*Лихачев*. Материалы для истории русского иконописания, I, табл. XIII), исполненной в конце XV–начале XVI века. Э. Гаррисон неверно датирует икону из собрания Вольпи, не имеющую никакого отношения к «romanesque painting», XIV веком.

254 *A. Muñoz*. Alcuni dipinti bizantini di Firenze.–RivArte, VI 2 1909, 113–114; *J. S*[trzygowski]. [Краткая заметка по поводу статьи А. Муньоса].–BZ, XIX 1910 1–2, 243; *Dalton*, 319; *Н. П. Кондаков*. Иконография Богоматери. С.-Петербург 1911, 119–121; *Лихачев*. Историческое значение итало-греческой иконописи, 17–19; *Кондаков*. Иконография Богоматери, II, 354, 356; *Diehl*, 865–866; *Schweinfurth*. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 428; *Felicetti-Liebenfels*, 93, Taf. 118. Для трактовки лиц пророков ср. греческие иконы Сошествие во ад и Рождество Крестителя в Эрмитаже и роспись Перивлепты (лицо первосвященника в сценах Моление перед жезлами и Чудо с расцветшим жезлом). Типы ангелов и Марии находят себе близкие стилистические параллели в иконе из собрания Вольпи.

255 *Н. Беляев*. Благовещение. Новый памятник греческой иконописи.–SK, I 1927, 215–223.

256 *I. B. Schioppalalba*. In perantiquam sacram tabulam graecam insigni sodalitio sanctae Mariae Caritatis Venetiarum ab amplissimo cardinale Bessarione dono datam dissertatio. Venetiis 1767; *Лихачев*. Историческое значение итало-греческой иконописи, 13–16; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 668, 735; *G. Fogolari*. La teca del Bessarione e la Croce di San Teodoro di Venezia.–Dedalo, III (1922–1923) 1, 139–160; *N. Jorga*. Rapports italo-orientaux dans l'art du Moyen Age.–Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 69–70; *Schweinfurth*. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 426–427; *S. Bettini*. La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri. Padova 1933, 52–53; *Felicetti-Liebenfels*, 100–101; *S. Moschini Marconi*. Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV. Roma 1955, 191–194, n° 216; *'Α. Ξυγγόπουλος*. Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν "Αλωσιν. 'Αθῆναι 1957, 75–78, πίν. 18–2; *A. Frolow*. La relique de la vraie croix. Recherches sur le developpement d'un culte. Paris 1961, 563–565, n° 872. Входящий в состав реликвария крест привезен в Италию константинопольским патриархом Григорием, умершим в 1459 году. Реликварий был пожертвован кардиналом Виссарионом в Скуола делла Карита в 1463 году. Г. Милле приписывал живопись итало-критской школе, против чего решительно говорит ее стиль, не имеющий ничего общего с критскими письмами. Вероятно, она исполнена константинопольским мастером, эмигрировавшим в Венецию.

257 Фото Luce 2251. Эта икона крайне близка по стилю к иконе св. Димитрия и Георгия в Эрмитаже.

258 *Лихачев*. Материалы для истории русского иконописания, I, табл. XIX; *Н. Пунин*. Заметки об иконах из собрания Н. П. Лихачева.–Русская икона, 1. С.-Петербург 1914, 31, табл. на с. 13.

259 *В. Н. Лазарев*. К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи, 166, 169, 196.

260 *Wulff, Alpatoff*, 146, 276.

261 Кроме приведенных в тексте итало-греческих икон можно назвать еще следующие иконы этой же школы, исполненные в XIV–XV веках: Афины, собрание Е. Стафатос: Мадонна, раний XV век (Collection H. Staphatos. Limoges 1957, 83, n° 13, pl. XIII); Бостон, Музей изящных искусств: Мадонна с шестью святыми (полиптих, см.: *W. G. Constable*. A Poliptych from Apulia.–BMFABost, 40 1942 April, 21–25); Мессина, Национальный музей: Христос на троне (центральная часть триптиха), Успение (из церкви Сан Джоакино), Христос на троне (XIV век); Неаполь, Музей Филанджьери: Распятие; Рим, Сант Альфонсо: Богоматерь Страстная; собрание Паолини: Одигитрия на троне между двумя стоящими святыми; Сиракузы, Национальный музей: Умиление (XIV век); Флоренция, церковь дель Кармине: Одигитрия (Alinari 29252); собрание Вольтерра: Богоматерь Страстная; частное собрание: Распятие (*R. Longhi*. Giudizio sul Duecento.–Proporzioni, 2 1948, 28–29, fig. 61; *Id*. Postilla all'apertura sugli Umbrii.–Paragone, 195 1966, 6–7, fig. 3, 4); Фьезоле, Музей Бандини: Троица.

262 *N. Jorga*. Geschichte des Osmanischen Reiches, II. Gotha 1909, 41.

263 *R. Longhi*. Giudizio sul Duecento, 29.

264 *L. Duchesne, Ch. Bayet*. Memoire sur une mission au Mont-Athos. Paris 1876; *A. N. Didron*. Le Mont Athos.–AnnArch, IV 1846, 69–86, 133–147, 223–237; V 1846, 148–165; VII 1847, 41–48; XVIII 1858, 72–80, 109–124, 197–205; XX 1860, 275–283; XXI 1861, 27–38, 80–93, 126–136, 173–183; XXIII 1863, 249, XXIV 1864, 177–190; *Кондаков*. Афон, 5, 50–120; *Л. Никольский*. Исторический очерк афонской стенной живописи. С.-Петербург 1907–1908; *Н. Покровский*. Очерки памятников христианского искусства и иконографии. С.-Петербург 1910, 192–214; *Dalton*, 302–303; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, Index: Athos, 715–717; *Wulff*, 596–600; *Brockhaus*, 56–167; *Diehl*, 840–856; *Millet*. Athos; *F. Perilla*. Le mont Athos. Salonique 1927; *Byron, Rice*. The Birth of Western Painting, 111–124, 145–161; *F. Fichtner*. Wandmalereien der Athosklöster. Grundsätzliches zu den Planungen der Bilderfolgen des XIV–XVII. Jahrh. Welt- und Lebensanschauung, Ritus, Architektur. Berlin 1931; *Wulff*. Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 81–82; Mönchsland Athos, hrsg. von F. Dölger. München 1943; *J. Renaud*. Le cycle de l'Apocalypse de Dionysion. Paris 1943; *R. Dawkins*. The Arrangement of Wall-Paintings in the Monastery Churches of Mount Athos.–Byzantina–Metabyzantina, I 1946, 93–106; *K. Eller*. Der Heilige Berg Athos. München 1954; *'Α. 'Ορλάνδος*. Μοναστηριακὴ ἀρχιτεκτονική. 'Αθῆναι 1958; *Ch. Dahm*. Athos, Berg der Verklärung. Offenburg–Baden 1959; *Ph. Sherrard*. Athos, der Berg des Schweigens. Olten–Lausanne 1959; *F. Spunda*. Legenden und Fresken vom Berg Athos. Stuttgart 1962; *P. Mylonas*. Athos und seine Klosteranlagen in alten Stichen und Kunstwerken. Athen 1963; *Κ. Δ. Καλοκύρης*. "Αθως. Θέματα ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης. 'Επὶ τῇ χιλιατῇ ρίδι (963–1963). 'Αθῆναι 1963; Νέα 'Εστία, τεῦχος Χριστουγέννων 1963; 'Αφιέρωμα «Χίλια χρόνια τοῦ 'Αγίου "Ορους». 'Αθῆναι 1963; *A. Xyngopoulos*. La peinture monumentale au Mont Athos, mosaïques et fresques.–CorsiRav, 1964, 419–430; Le millénaire du Mont Athos. 963–1963. Etudes et mélanges, II. Venezia–Chevetogne 1965 (статьи А. Ксингопулоса, Р. Валентини, Г. Нандриса и других).

265 О критской и итало-критской школе см.: *А. Дмитриевский*. Путешествие по Востоку и его научные результаты. Киев 1890, 92–116; *G. Gerola*. Emanuele Zane da Retimo.–AttiVen, 1902–1903, 349–362; *Лихачев*. Материалы для истории русского иконописания; *M. J. Binder*. Ein byzantinisch-venezianisches Hausaltärchen.–Studien aus Kunst und Geschichte F. Schneider zum 70. Geburtstage gewidmet. Freiburg im Br. 1906, 501–505; *Muñoz*. L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata, 32 ss.; *G. B. Cervellini*. Marino ed Emanuele Zane.–Nuovo Archivio Veneto, 1907, 2 ss.; *G. Gerola*. Monumenti veneti nell'isola di Creta, I–IV. Venezia 1905–1932; *А. С. Уваров*. Сборник мелких трудов, I. Москва 1910, 216–238; *Н. П. Кондаков*. Иконография Богоматери. С.-Петербург 1911, 88 и сл.: *Лихачев*. Историческое значение итало-греческой иконописи, 21–32, 221; *N. Βέης*. Μετεώρου πίναξ ἀφιερωθεὶς ὑπὸ τῆς βασιλίσσης Παλαιολογίνης.–ΑρχΕφ, 3 1911, 177–185; *Johann Georg, Prinz zu Sachsen*. Kunstschätze im Sinaikloster.–ZChrK, XXXIV 1911, 302–303; *Id*. Drei Ikonen in Klöstern Jerusalems.–Ibid., XXV 1912, 211–214; *H. E. Keyes*. The Princeton Madonna and Some Related Paintings.–AJA, XVII 1913, 210–222; *Н. П. Сычев*. Икона Божьей Матери Млекопитательницы из собрания Н. П. Лихачева.–Русская икона, 1. С.-Петербург 1914, 48–57; *Его же*. Древлехранилище Русского музея ... – СГ, 1916 январь–февраль, 10; *Millet*. Iconographie de l'Evangile, 656–670, 676–683, 690; *Wulff*. Altchristliche und byzantinische Kunst, II, 514–515, 596–597 (ср.: *Wulff*. Bibliographisch-kritischer Nachtrag, 81); *Wulff, Alpatoff*, 142–147, 222–240, 292–293; *Dalton*. East Christian Art, 238–239, 242, 260; *H. Kjellin*. Marie Gloria. En kretensisk ikon från 1500-talet.–Kunstmuseets Aarsskrift, 1926, 353–397; *Diehl*. Manuel d'art byzantin, II, 788–792, 865; *Ν. Δ. Καλογερόπουλος*. Μεταβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ τέχνη. 'Αθῆναι 1926; *G. Gerola*. Fermenia (Kythos-Thermjà).–Annuario della R. Scuola Archeologica di Atene, V–VII. Bergamo 1926, 30 ss.; *Н. Беляев*. Благовещение. Новый памятник греческой иконописи.–SK, I 1927, 215–223; *N. Kondakov*. Russian Icon. Oxford 1927, 72–82; *G. Millet*. Monuments de l'Athos. Paris 1927; *J. S. Hay, L. Bower*. Greek Icon Painting.–BM, LI 1927, 8–14; *A. Muñoz*. I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana. Roma 1928; *S. Casson*. Influences in Post-Byzantine Icon Painting.–BM, LV 1929 September, 115–121; *E. Mauceri*. La Madonna Orante e tarde opere bizantine nel Museo di Messina.–BA, 1929 ottobre, 181–187; *L. Bréhier*. La renovation artistique sous les Paléologues et le mouvement des idées.–Mélanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 1–10; *Schweinfurth*. Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, 354–452; *Id*. Greco und die italo-kretische Schule.–BZ, XXX 1929–1930, 612–619; *R. Byron*,

ПРИМЕЧАНИЯ

D. Talbot Rice. The Birth of Western Painting. London 1930, 125, 145–161; *G. Sotiriou.* Guide du Musée Byzantin d'Athènes. Athènes 1932 (и более поздние издания); *D. Talbot Rice.* An Exhibition of Byzantine and Greek Paintings.–BM, LXII 1933 February, 88–91; *Id.* Some Schools of Greek Icon Painting: an Exhibition at the Courtauld Institute.–Apollo, XVII 1933, 187–191; *S. Bettini.* La pittura di icone cretese-veneziana e i madonneri. Padova 1933; *Id.* Il pittore Michele Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte cretese-veneziana.–AttiVen, XCIV 1934–1935, 331–368; *G. Gerola.* Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta.–Ibid., 139–216; *V. Zaloziecky.* Ikonensammlung an der griechisch-katholischen theologischen Akademie in Lemberg.–BZ, XXXV 1935 1, 70–77; *D. Talbot Rice.* Byzantine Art. Oxford 1935, 104–105, 118–120; *L. Mirković.* Die italo-byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico.–Actes du IV[e] Congrès international des études byzantines, II. Sofia 1936, 129–134; *Δ. Σισιλιάνος.* "Ελληνες ἁγιογράφοι μετὰ τὴν "Αλωσιν, 1450–1800. 'Αθῆναι 1936; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκι. 'Αθῆναι 1936; *S. Bettini.* Il pittore Ambrogio Monaco.–BA, 1937 aprile, 467–476; *D. Talbot Rice.* The Icones of Cyprus. London 1937, 33–37, 39–42; *S. Bettini.* Pitture cretesi-veneziane, slave e italiane nel Museo Nazionale di Ravenna. Ravenna 1940; *Ph. Schweinfurth.* Maniera greca und italo-byzantinische Schule: Abgrenzung und Wertung dieser Stilbegriffe.–Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini, II. Roma 1940, 387–396; *D. Talbot Rice.* Les icônes de Chypre.–Ibid., 427–431; *M. Chatzidakis.* Marcantonio Raimondi und die post-byzantinisch-kretische Malerei.–ZKirchg, 1940, 147–161; *'Α. Παπαιωαννόπουλος-Παλαιός.* Μουσεῖον Διονυσίου Λοβέρδου. 'Αθῆναι 1946; *S. Marconi.* La raccolta di icone veneto-cretesi della Comunità greco-ortodossa di Venezia.–AttiVen, CVII 1948–1949, 243–255; *J. M. Pita Andrade.* A proposito de uno icono italo-bizantina.–Archivio Español di Arte, 1950, 155–159; *В. Н. Лазарев.* К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи (против фальсификации истории поздней византийской живописи).–ЕжИИИ, 1952, 152–200; *Μ. Χατζηδάκης.* Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη.–ΚΧ, 6 1952, 59–91; *Κ. Δ. Καλοκύρης.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης, I. Παναγία τῆς Κριτσᾶς.–Ibid., 211–271; *A. Procopiou.* El Greco and Cretan Painting.–BM, XCIV 1952 March, 76–80; *M. Chatzidakis.* Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine, I. Les centres artistiques.–L'Hellénisme contemporain, mai 1953, 7–8, 11–14; *Κ. Δ. Καλοκύρης.* 'Εργασίαι συντηρήσεως βυζαντινῶν μνημείων 'Αμαρίου Κρήτης.–ΠΑΕ, 1952 (1954), 611–618; *Κ. Δ. Καλοκύρης.* La peinture murale byzantine de l'île de Crète.–ΚΧ, 8 1954, 389–398; *Id.* Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς ἐπαρχίας 'Αμαρίου Κρήτης (12–16 αἰών).–Πεπραγμένα τοῦ IX διεθνοῦς βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου, I. 'Αθῆναι 1955, 206–210; *A. Xyngopoulos.* Fresques de style monastique en Grèce.–Ibid., 514–516; *M. Chatzidakis.* Rapport entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV[e] siècle.–Ibid., 136–148; *'Α. 'Ορλάνδος.* Δύο βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης.–ΑΒΜΕ, 8 1955–1956, 126–205; *Felicetti-Liebenfels*, 89–104; *Ν. Β. Δρανδάκης.* Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ 'Αγίου Εὐτυχίου 'Ρεθύμνης.–ΚΧ, 10 1956, 215–236; *Κ. Δ. Καλοκύρης.* Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης. 'Αθῆναι 1957; *'Α. Ξυγγόπουλος.* Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν "Αλωσιν. 'Αθῆναι 1957; Collection Hélène Stathatos. Limoges 1957, 83–89; *Ν. Β. Δρανδάκης.* 'Ο εἰς "Αρτον 'Ρεθύμνης ναίσκος τοῦ 'Αγίου Γεωργίου.–ΚΧ, 11 1957, 65–161; *J. Lafontaine.* Deux notes à propos des fresques de Crète, I. Le «Thrène d'Anne et Joachim» dans l'église de la Panaghia de Kritsa, II. Influence de l'école du Nord sur l'iconographie crétoise.–Ibid., 395–398; *S. Antoniadis.* Istituto Ellenico di studi bizantini e post-bizantini: Museo di dipinti sacri. Venezia 1959; *Κ. Ε. Λασσιθιωτάκης.* *"Αγιος Γεώργιος ὁ 'Ανυδριώτης.*–ΚΧ, 13 1959, 143–170; *Id.* Δύο ἐκκλησίες στὸ Νομὸ Χανίων.– ΔΧΑΕ, IV 2 (1960–1961) 1962, 38–56; *Μ. Χατζηδάκης.* 'Η κρητικὴ ζωγραφικὴ στὴ Βενετία (περίληψη).–ΚΧ, 15–16 1961, 211–212; *L. Puppi.* Inediti di Vittore Prete e icone cretesi-veneziane poco note.–Prospettive, 24 1961, 84–88; *D. Talbot Rice.* Gretese-bizantina scuola.–EUA, IV 1958, 65–68; *Ν. Β. Δρανδάκης.* 'Ο 'Εμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς Θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων τοῦ σωζομένων κυρίωσ ἐν Βενετία. 'Αθῆναι 1962; *M. Chatzidakis.* Icônes de Saint Georges des Grecs et de la collection de l'Institut. Venise 1962; *Μ. Χατζηδάκης.* 'Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας τοὐπίκλην Μπαφᾶς.–Νέα 'Εστία, 1963, 215–226; *Id.* Τὰ νεανικὰ τοῦ Θεοτοκόπουλου.–'Εποχές, 4 1963, 2–8; *D. J. Geanakoplos.* Byzantine East and Latin West. New York 1966, 112–164. Все даты и имена, связанные с итало-критской школой, относятся не ранее чем к XVI веку. В это время (и позже) критские мастера пользовались большой славой. Они работали на Афоне (кафоликон Лавры, 1535, Ставроникита, 1546, нарфик Ксенофа, 1563, кафоликон Дионисиата, 1547, Дохиар, 1568, капелла св. Георгия в церкви св. Павла, 1556) и в метеорских монастырях в Фессалии (монастырь св. Николая, 1527, церковь Преображения, 1552, Калабака, 1573). С XVI же века начинается усиленная деятельность итало-критских мастерских, выпустивших многие тысячи икон, лучшие из которых хранятся в Ленинграде (Эрмитаж, из собрания Н. П. Лихачева), в Афинах (Византийский музей, Музей Бенаки, Музей Д. Ловердоса), в Риме (Ватикан) и в Венеции (Греческий институт византийских и поствизантийских исследований).

Г. И. ВЗДОРНОВ

О КНИГЕ В. Н. ЛАЗАРЕВА ‹ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ›

1 ТВОРЧЕСКАЯ, ИЗДАТЕЛЬСКАЯ И КРИТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ КНИГИ

Книга выдающегося советского ученого В.Н.Лазарева «История византийской живописи»—наиболее капитальное из исследований подобного рода за все более чем сто лет изучения византийского изобразительного искусства. Ни одна другая книга на эту тему не идет в сравнение с книгой В.Н.Лазарева ни по охвату огромного фактического материала, ни по его оригинальной интерпретации. С тех пор как в 1947 и 1948 годах появилось первое двухтомное издание, минуло сорок лет. За это время «История византийской живописи» прочно вошла в золотой фонд русской и мировой науки. Она переведена на итальянский и румынский языки (1967, 1980), готовится ее перевод на сербско-хорватский язык[1]. Переводы значительно увеличивают круг читателей, желающих ознакомиться с книгой В.Н.Лазарева. Тем более досадно, что расширенный и переработанный текст «Истории», который использован для переводов, до сих пор не был опубликован в СССР. А между тем В.Н.Лазарев мечтал увидеть новую версию книги именно на русском языке. Сожалея, что он не дожил до осуществления своей мечты, мы должны вместе с тем выразить полное удовлетворение, что второе издание «Истории византийской живописи» выходит наконец на родном языке автора.

В предисловии к первому русскому изданию В.Н.Лазарев писал, что «История византийской живописи» заканчивалась им в грозную годину войны. Из этих слов можно было бы сделать вывод, что он готовил исследование в начале 40-х годов. Но это не так. В действительности «История» задумана намного раньше, и первый вариант книги написан еще в 1932 году. Можно без преувеличения сказать, что В.Н.Лазарев работал над «Историей византийской живописи» всю жизнь, неутомимо пополняя ее открывавшимися в разных странах новыми памятниками и упорно добиваясь ясности и художественной выразительности своего текста.

По всей видимости, В.Н.Лазарев рано осознал себя продолжателем традиций русской академической науки, которая изучала историю византийского искусства как отдел общеевропейского художественного наследия, наиболее полно выразивший эстетические идеалы Средневековья. Во главе этой науки рисуется величественная фигура Ф.И.Буслаева (1818–1897). Ему наследовали, в порядке ученической преемственности, Н.П.Кондаков (1844–1925) и Д.В.Айналов (1862–1939). Когда формировались научные интересы В.Н.Лазарева, был еще жив находившийся в эмиграции Н.П.Кондаков и продолжал, хотя уже и без прежней активности, работать Д.В.Айналов, опубликовавший в 1917 году исследование о византийской живописи XIV века. 24 апреля 1925 года на заседании Русского общества друзей книги в Москве В.Н.Лазарев прочитал доклад «Н.П.Кондаков как историк византийского искусства»[2]. Вскоре после этого он опубликовал небольшую книжку с очерком жизни и характеристикой научной деятельности Н.П.Кондакова[3]. Отчетливо понимая минусы кондаковского метода, В.Н.Лазарев в яркой и доходчивой форме обрисовал также его выдающийся вклад в изучение византийского искусства. Было совершенно ясно, что он сознательно берет на себя продолжение классической линии русской византинистики, которая незадолго перед тем подверглась безудержной критике со стороны молодых петербургских ученых. Тогда же, в середине 20-х годов, он завязывает дружеские отношения с Д.В.Айналовым. Посещая по служебным делам Ленинград, где жил Д.В.Айналов, В.Н.Лазарев, как

[1] *V. Lazarev*. Storia della pittura bizantina. Torino 1967; *V. Lazarev*. Istoria picturii bizantine, 1–3. Bucureşti 1980 (перевод сделан с итальянского издания). Небесполезно указать на то, что три первых главы книги В.Н.Лазарева появились в сербско-хорватском переводе еще в 1972–1976 годах, причем по непонятной причине этот перевод сделан с устаревшего ныне русского издания 1947 года. См.: Umetnost, 31 1972, 49–53; 39 1974, 37–42; 45–46 1976, 29–37.

[2] Отдел рукописей Гос. Третьяковской галереи, ф. 68, № 142 (типографский экземпляр извещения о 213-м заседании РОДК с приложением программы заседания).

[3] *В.Лазарев*. Никодим Павлович Кондаков (1844–1925). Москва 1925. Исправленный вариант этой работы см. также в издании: *В.Н.Лазарев*. Византийская живопись. [Сборник статей]. Москва 1971, 7–19.

он неоднократно вспоминал, любил бывать в доме Д. В. Айналова, который увлекательными беседами об искусстве способствовал заострению его интереса на стилистической стороне византийской живописи и в частности на проблеме происхождения палеологовского стиля[4]. Для понимания научной позиции В. Н. Лазарева в эти годы характерны высказывания, сделанные в письме к Д. В. Айналову по случаю 35-летия его научной деятельности. «Та громадная работа, которая была проведена Вами над византийским и русским искусством,—писал В. Н. Лазарев 8 февраля 1924 года,—всегда вызывала во мне чувство живейшего восхищения. В этой работе я неизменно усматривал залог к процветанию русской науки. Если в настоящее время последняя и испытывает небывалый кризис, для меня нет никаких сомнений, что выход из этого кризиса лежит в следовании тем методам и принципам, которые постоянно проводились Вами и такими учеными как Кондаков и Ростовцев»[5].

Весной 1925 года В. Н. Лазарев выехал в длительную командировку за границу, продолжавшуюся больше года. Он посетил Германию, Голландию, Бельгию, Австрию, Италию, Францию, Грецию, Турцию. Основной целью ставилось изучение памятников византийской живописи: лицевых рукописей, икон, мозаик и фресок. От Д. В. Айналова, П. Д. Эттингера и Н. И. Романова он получил рекомендательные письма к виднейшим ученым Берлина, Парижа, Вены и Рима. Это значительно облегчило ему ознакомление с произведениями византийского искусства в библиотеках и музеях, где, как и сейчас, многое зависело от доброй воли того или иного хранителя. В Париже, несмотря на то, что он, с помощью Д. В. Айналова, заручился поддержкой Г. Милле, заведующий департаментом греческих рукописей Национальной библиотеки А. Омон наотрез отказался выдать ему лучшие манускрипты, мотивируя свое решение тем, что рукописи изданы и их можно изучать по репродукциям. «J'espère néanmoins,—сообщал Г. Милле Д. В. Айналову,—que son séjour chez nous lui aura été profitable. C'est un homme fort distingué et fort aimable, qui aura une belle carrière scientifique» [«Я надеюсь, однако, что его пребывание у нас будет ему на пользу. Это заметный и очень приятный человек, которому суждена блестящая научная карьера»][6]. Надо сказать, что Г. Милле предоставил В. Н. Лазареву возможность изучить собственный научный фотоархив, Collection des Hautes Etudes, накопленный за многие годы его экспедиций на Балканы[7]. Наиболее ценными оказались, естественно, материалы по Сербии и Афону, поскольку их посещение не входило в маршрут В. Н. Лазарева. Но вообще В. Н. Лазарев предпочитал видеть подлинные произведения византийской живописи, как бы далеко они ни находились и чего бы это ни стоило. Особенно трудными были поездки по южной Италии, Сицилии, Греции и Турции, где неделями приходилось жить и работать в самой непритязательной обстановке.

Вернувшись летом 1926 года в Москву, В. Н. Лазарев после короткого отдыха стал пересматривать и приводить в порядок накопленный материал. Общий план «Истории», задуманной еще до поездки за границу, созрел теперь окончательно. Удалось повидать лучшие памятники, представить развитие стиля, установить степень влияния византийского искусства на искусство Италии, Германии, Франции, Сербии, Болгарии, Румынии, России. Точная дата, когда В. Н. Лазарев приступил к написанию текста «Истории», нам неизвестна. Вероятно, это была осень 1926 года. Во всяком случае, через три года, ранней весной 1930-го, он сообщал Д. В. Айналову, что «усиленно работает над последними главами, думая окончить их к сентябрю–октябрю», и что если все будет благополучно, книга появится в 1930 или 1931 годах[8]. В январе 1931 года он писал тому же Д. В. Айналову, что первый том «Истории» должен скоро пойти в печать[9]. Однако завершение книги в целом отодвинулось еще на полтора года: последняя страница черновой рукописи «Истории», сохранившаяся в архиве автора, датирована 6 августа 1932 года.

К тому времени, когда В. Н. Лазарев выехал за границу для изучения византийской живописи, им было написано около десятка научных статей, две небольшие книжки (об Освальде Шпенглере и Н. П. Кондакове) и диссертация о происхождении портрета в итальянском искусстве, которую он успешно защитил в 1924 году. Преобладали работы атрибуционного характера о картинах итальянских мастеров XVI–XVIII веков из музеев Москвы и Ленинграда. Если не считать очерка о Н. П. Кондакове, византийская тема была освещена только в одной статье об иконе Богоматери Владимирской, написанной им совместно с М. В. Алпатовым. Почему же он так решительно, с полной отдачей сил переключился на исследование византийского искусства? Прежде всего потому, что в 10-х и особенно в 20-х годах шло усиленное открытие произведений византийской живописи. Особенно много было сделано в России, где под руководством И. Э. Грабаря и А. И. Анисимова за первые десять лет Советской власти были расчищены такие чудесные вещи как икона Богоматери Владимирской, фрески Димитриевского собора во Владимире и фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде, деисус Благовещенского собора в Московском Кремле. За границей, в свою очередь, активно

[4] См. авторское предисловие в настоящем издании.

[5] Ленинградское отделение Архива Академии наук СССР, ф. 737, оп. 2, ед. хр. 47, л. 1–1 об.

[6] Там же, ед. хр. 58, л. 43 (письмо не датировано). Сведения об инциденте с А. Омоном получены нами непосредственно от В. Н. Лазарева, который говорил также, что по-настоящему он ознакомился с греческими рукописями Национальной библиотеки только в 60-х годах, когда хранителем был назначен Ж. Порше. В письме Г. Милле сообщается, что причиной неудачи В. Н. Лазарева послужило то, что лучшие рукописи из хранилища Национальной библиотеки были выданы в это время на выставку средневекового искусства.

[7] См. авторское предисловие в настоящем издании.

[8] Ленинградское отделение Архива Академии наук СССР, ф. 737, оп. 2, ед. хр. 47, л. 3.

[9] Там же, л. 4 об.

издавались греческие лицевые рукописи, начиналась широкая публикация фресок, сохранившихся в греческих и сербских церквах. Американский Византийский институт готовился к расчистке мозаик собора св. Софии и мозаик и фресок Кахрие джами в Константинополе. Московские и ленинградские музеи пополнились великолепными греческими иконами Палеологовской эпохи. В целом мировой фонд произведений византийской живописи по сравнению с XIX и даже началом XX века вырос в несколько раз, и с каждым годом он продолжал увеличиваться. А между тем подход к византийскому искусству оставался прежним: преобладали иконографические исследования, авторы которых занимались тщательной классификацией иконографических типов и уделяли очень мало внимания художественному своеобразию византийского искусства. Поскольку провинциальные либо поздние памятники нередко давали образцы особенно сложных иконографических решений, они выдвигались на первый план, а высокие по качеству, но обычные по иконографическим изводам столичные произведения пребывали в тени. Вследствие этого понятие о византийском искусстве оставалось крайне неопределенным, а представления о развитии византийского стиля не существовало совсем. Это ненормальное положение в изучении византийского искусства никак не устраивало В. Н. Лазарева. Обладая необыкновенным чутьем прекрасного, он ценил произведения искусства, независимо от их происхождения, прежде всего за их качество и духовное начало, воплощавшееся, по его мнению, не только в сюжетах, но и в художественных формах: в красках, линиях и композициях. Византийская живопись давала в этом отношении исключительные возможности для исследователя, и В. Н. Лазарев охотно обратился к ее изучению.

Первый вариант «Истории» В. Н. Лазарев предполагал печатать за границей. Этот замысел диктовался насущной необходимостью подвести первые итоги изучения византийского искусства в России и ознакомить с ними международное научное сообщество. Предпочтение отдавалось немецкому языку, так как Германия наравне с Россией занимала в первые два десятилетия XX века ведущее положение в мировой византиноведческой науке. Такая же задача ставилась и другими советскими учеными: в 1925 году М. В. Алпатов совместно с О. Вульфом опубликовал монументальную книгу о греческих и русских иконах, а ленинградский ученик Д. В. Айналова Л. А. Мацулевич — не менее фундаментальное исследование о ранневизантийских изделиях из серебра. Поскольку выдающиеся реставрационные открытия, сделанные в Советской России с 1918 по 1928 год, изменили многие прежние представления об отечественном искусстве, было признано также целесообразным опубликовать в Германии и Австрии две монографии о древнерусской художественной культуре: в 1932 году вышла двухтомная книга М. В. Алпатова и Н. И. Брунова о живописи и архитектуре, а годом позже тоже двухтомная монография, приготовленная Д. В. Айналовым. Наряду с названными трудами обобщающего характера в эти же годы вышло несколько книг, которые были посвящены отдельным памятникам византийской живописи: Ф. И. Шмит опубликовал мозаики Никеи (Берлин–Лейпциг 1927), И. Э. Грабарь — фрески Димитриевского собора во Владимире (Берлин 1926), а А. И. Анисимов — икону Богоматери Владимирской (Прага 1928). Упомяну наконец две зарубежные художественные выставки, организованные Народным Комиссариатом по просвещению РСФСР: в 1926 году в Берлине состоялась выставка копий древнерусской монументальной живописи из Ленинграда, а в 1929–1932 годах в Германии, Австрии, Англии и США экспонировалось более ста новооткрытых русских икон из музеев Москвы, Ленинграда, Ростова, Ярославля, Вологды и других городов Российской Федерации. Но в ряду этих изданий и выставок, пропагандировавших достижения советских ученых в области науки и реставрационной практики, «История византийской живописи» В. Н. Лазарева появилась намного позже, и есть основания разъяснить причины ее запоздания.

21 сентября 1925 года, находясь в Италии, В. Н. Лазарев заключил договор с известным издательством «Pantheon», главная контора которого находилась во Флоренции, но которое имело отделения также в Германии (Мюнхен) и Франции (Париж)[10]. Книга под названием «Byzantinische Malerei von den Anfängen bis zum 14. Jahrhundert» планировалась в двух томах, каждый из которых должен был иметь около 90 таблиц, причем на таблицах могло размещаться по нескольку иллюстраций. Общий объем текста устанавливался в 250 печатных страниц для двух томов в целом. Не исключалось, однако, что работа превысит указанный первоначальный объем, и в таком случае издательство обязывалось напечатать ее в трех томах. Автор, в свою очередь, должен был сдать списки иллюстраций и текст в мае 1929 года. Работа предназначалась к публикации на немецком и английском языках.

Как только В. Н. Лазарев приступил к осуществлению своего замысла и написал первые четыре главы, ему стало ясно, что двух томов для полного изложения темы будет недостаточно. В переписке с издательством зашла речь об увеличении объема текста и числа иллюстраций. Естественно, потребовалось и продление срока сдачи рукописи. Издательство «Pantheon» перешло тем временем в руки американца Дж. Холройда-Риса (J. Holroyd-Reece), причем поначалу обстоятельства складывались исключительно благоприятно для В. Н. Лазарева, так как новое руководство, видя повышенный интерес мировой науки к изучению византийской культуры, согласилось принять предложение автора о публикации «Истории» в

[10] Изложение издательской истории «Истории византийской живописи» дается по документам из личного архива В. Н. Лазарева, который временно находится в его библиотеке при кафедре истории зарубежного искусства в Московском университете.

трех томах с соответственным увеличением числа таблиц. Главы об основах византийского искусства, о византийской эстетике, об эпохе Юстиниана и VII веке и наконец об иконоборчестве, которые поступили в издательство в 1929 году, получили здесь самую лестную оценку. «Neben der inhaltlichen Konzentration wird der Stil der Kapitel als klar, fesselnd und hinreissend bezeichnet,—сообщало издательство в письме к автору книги от 11 июня 1930 года.—Unser Lektor, der kaum ein in Deutsch geschriebenes Manuskript ohne Verbesserungen aus seinen Händen gehen lässt, sagt uns, dass er es nicht wagen würde, in diesem Texte auch nur ein Wort zu ändern. Wir beglückwünschen,—прибавлялось в письме,—Sie und uns zu Ihrem Buch!» [«Наряду с содержательностью отмечается их стиль, ясный и захватывающий. Наш редактор, который не выпускает без улучшений ни одной немецкой рукописи, сказал нам, что он не осмелился бы заменить в этом тексте ни одного слова. Мы поздравляем Вас и себя с такой книгой!»]. «Wir haben auch andere kompetente Persönlichkeiten um Rat gefragt,—говорилось, в свою очередь, в письме от 31 октября 1931 года,—und sind zu dem Resultat gekommen, dass zwar Ihr Stil eine kleine ausländische Note hin und wieder hat, dass er aber so unerhört lebendig und Ihre Arbeit so fesselnd geschrieben ist, dass eine Korrigierung eine Applatierung bedeuten würde und dazu können wir uns nicht entschliessen» [«У нас имеются также отзывы других компетентных лиц, и они сводятся к тому, что Ваш стиль, хотя в нем и встречаются отдельные иностранные слова, необычайно живой и работа написана так увлекательно, что исправлять ее значило бы лощить, а у нас нет оснований принять такое решение»].

Осенью 1931 года были готовы как немецкий, так и английский переводы двух первых томов книги. В письме от 4 сентября 1931 года Дж. Холройд-Рис сообщил В. Н. Лазареву, что первый том «Истории» будет, вероятно, напечатан весной следующего года. В ожидании двух последних глав, которые должны были составить третий том, издательство начало заготовлять фототипические таблицы и одновременно отпечатало проспект-объявление о предстоящей публикации «Истории византийской живописи»[11]. В конце 1932 года вся рукопись «Истории» была выслана за границу. Между тем тяжелый экономический кризис, поразивший страны Западной Европы и Америки, опрокинул планы как автора, так и издательства. В 1933 году фирма «Pantheon» была ликвидирована и на ее месте возникло новое издательство «Pantheon Edizioni d'Arte» с местонахождением главной конторы в Милане. Несмотря на заверения новых руководителей издательства принять на себя обязательства своих предшественников, дальнейшая судьба «Истории» была поставлена под удар. В 1937 году все права на публикацию депонированных рукописей из портфеля «Pantheon Edizioni d'Arte» были проданы издательству X. Шмидта и К. Гюнтера в Лейпциге («Pantheon Verlag für Kunstwissenschaft»). Поскольку это было сделано без уведомления автора «Истории» и поскольку его рукопись в течение пяти лет ее пребывания в «Pantheon Edizioni d'Arte» не была напечатана, В. Н. Лазарев объявил о расторжении договора и потребовал вернуть ему немецкий и английский переводы и все иллюстрации. Одновременно он сообщил X. Шмидту и К. Гюнтеру о принципиальной невозможности публикации его книги в Германии. Надежда увидеть книгу в печати появилась, однако, 5 октября 1937 года, когда В. Н. Лазарев неожиданно получил письмо от Дж. Холройда-Риса, который после продажи фирмы «Pantheon» оставался владельцем «Les Editions du Pégase» с отделениями в Париже, Лондоне и Нью-Йорке. На этот раз проектировалось совместное издание «Истории византийской живописи» парижским и немецким издательствами. Объективные причины заставили В. Н. Лазарева отклонить это предложение. По его соображениям, речь об издании могла идти только в том случае, если «Les Editions du Pégase» сумеют получить единоличное право на публикацию его труда. Для этого требовалось, однако, разрешение германского правительства, а так как международная политическая обстановка резко ухудшилась и вскоре разразилась вторая мировая война, издание «Истории византийской живописи» отодвинулось на неопределенное будущее.

Нельзя не удивляться той настойчивости, с какой В. Н. Лазарев добивался права и возможности издания своей монографии. Трудности заключались, однако, не только в том, что перипетии частного предпринимательства в Европе ломали все сроки публикации «Истории», но и в том, что открытие новых памятников и накапливание новой научной литературы требовали от него постоянного обновления текста, примечаний и фотоиллюстраций. Это было ясно уже в 1937 году, когда начались переговоры с «Les Editions du Pégase». И вот, в самые тяжелые военные годы, оставаясь в Москве, В. Н. Лазарев готовит новую редакцию «Истории византийской живописи». Рукопись из архива автора испещрена множеством исправлений и добавлений и вместо старой даты ее написания указана новая дата: «Переработка окончена 20 января 1943 года». После завершения войны, 24 сентября 1945 года, В. Н. Лазарев направляет письмо в издательство X. Шмидта и К. Гюнтера[12] с просьбой сообщить, сохранились ли переводы его книги и возможно ли опубликование «Истории» на английском языке. В случае невозможности сделать это под маркой «Les Editions du Pégase» он требует вернуть переводы и фотоснимки в Москву. Вероятно, тогда же выясняется перспектива публикации «Истории» издательством «Искусство» (Москва). В редакции 1943 года, на русском языке, «История византийской живописи»

[11] Как ясно из письма Дж. Холройда-Риса на имя В. Н. Лазарева от 25 января 1932 года, пробные таблицы были отпечатаны именно в это время. Проспект, составленный самим В. Н. Лазаревым, появился позже (письмо издательства от 8 апреля 1932 года).

[12] Черновик по-немецки в архиве В. Н. Лазарева.

Victor Lasareff.

Die byzantinische Malerei des VI – XV Jahrhunderts.

Drei Bände mit
300 Tafeln in Lichtdruck.

Первая страница проспекта «Истории византийской живописи»
для немецкого издания книги. 1931. Автограф В. Н. Лазарева

набирается и печатается в Лейпциге. Текст и атлас вышли двумя отдельными томами в 1947 и 1948 годах.

В момент своего появления «История византийской живописи» не получила позитивной оценки, которая опиралась бы на академический характер самой книги. В одном из номеров журнала «Искусство» за 1950 год появилась рецензия на «Историю», написанная известным в то время критиком Г. А. Недошивиным[13]. Рецензия выдержана в недоброжелательном тоне, и в ней очевиден неисторический подход к искусству феодальной эпохи. Но все последующие рецензенты в СССР и за рубежом отнеслись к «Истории византийской живописи» сочувственно. Как и всякий другой самостоятельный научный труд, книга В. Н. Лазарева не свободна от недостатков, и отдельные оппоненты, например А. В. Банк[14], перечисляя минусы «Истории», отдавали, однако, должное эрудиции и оригинальному мышлению автора. Критические замечания были высказаны и в обширной рецензии краковского искусствоведа Вл. Моле[15], но, по его словам, несмотря на то, что можно было бы легко умножить число спорных вопросов, затронутых в «Истории», «remarques critiques ne sauraient toutefois porter atteinte à la valeure réelle du livre» и «la synthèse remarquable qu'il donne de l'Histoire de la peinture byzantine fait honneur à son créateur et à toute la science soviétique» [«критические замечания, однако, не могут нанести ущерба действительной ценности книги» и «замечательный синтез, который характеризует Историю византийской живописи, делает честь ее автору и всей советской науке»]. Немало метких и небесполезных для автора наблюдений сообщил итальянский рецензент Дж. Галасси, посвятивший свою статью[16] сравнительному анализу «Истории византийской живописи» и книги «La peinture byzantine» А. Н. Грабара, которая появилась шесть лет спустя после монографии В. Н. Лазарева (1953). Дж. Галасси правильно подчеркнул теснейшую связь книги советского ученого с классической традицией русской византинистики. Он верно указал также на такие характерные черты «Истории» как четкое выявление творческой роли Константинополя, заметный акцент на эллинистических основах византийского искусства, особенное внимание автора к памятникам византийской миниатюры, несвойственное западным работам полное освещение искусства XIV века и наконец на отлично составленный справочный аппарат книги. От него не ускользнули и недочеты монографии, но, ссылаясь на то, «che dal Lazareff stia per essere affrontata un'altra edizione della sua Storia, serà senz'altro benvenuta, poichè l'eminente bizantinista russo vi terrà conto di tutti gli studi susseguiti alla guerra con la sua obiettività ed esattezza» [«что Лазарев будто бы приступил к подготовке нового издания своей Истории, то последнее надо безусловно приветствовать, поскольку известный русский византинист сможет учесть все послевоенные исследования с присущей ему объективностью и точностью»].

Поскольку печатных объявлений о втором издании «Истории» нигде не появлялось, а личные контакты В. Н. Лазарева с итальянскими и другими зарубежными учеными возобновились только в 1955 году на X международном конгрессе византинистов в Стамбуле, источник сообщения Дж. Галасси остается нам неизвестен. Но мысль о втором издании книги у В. Н. Лазарева существовала, и в 50-х годах она приобрела ясные очертания. Новые открытия, сделанные в Константинополе, расчистка многочисленных росписей в македонских и сербских церквах, реставрация ранних греческих икон в монастыре св. Екатерины на Синае, новые публикации византийских лицевых рукописей из европейских и американских библиотек и музеев, наконец быстро нараставший поток исследований о византийской живописи настоятельно требовали обновления текста и примечаний «Истории». При очередном посещении Италии, 11 ноября 1959 года, В. Н. Лазарев заключил договор на новое издание книги с Дж. Эйнауди (Турин). Соглашение предусматривало, что книга выйдет на итальянском языке в серии фундаментальных монографий о великих художественных эпохах, искусствах и мастерах, которая выпускалась под общим названием «Biblioteca di storia dell'arte» и в издании отдельных томов которой принимали участие такие ученые как А. Шастель, Р. Витгковер, А. Фосийон, А. Хаузер, П. Тоэска и другие известные историки искусства из разных стран.

Сохранился авторский экземпляр «Истории византийской живописи» издания 1947 года, с которым В. Н. Лазарев работал при подготовке итальянского варианта книги. Он имеет тысячи карандашных поправок и буквально ломится от многочисленных вставок объемом от трех–четырех до пятидесяти и даже в отдельных случаях до ста листков. Менее других исправлялись первые две главы, предметом которых послужили общие вопросы истории византийского искусства. Остальные семь глав подверглись капитальной переработке. В главу о позднеантичном и раннехристианском искусствах введены значительные части нового текста о ранних мозаиках Рима и Равенны и о мозаиках Большого дворца в Константинополе. Еще больше расширена глава «Эпоха Юстиниана и VII век». Сюда вошли вновь написанные страницы о фресках Кастельсеприо (они были опубликованы в 1948 году), о мозаиках Равенны и Синая, а также новая редакция текста, который посвящен памятникам живописи, уцелевшим на территории Югославии, Болгарии, Армении и Грузии. Глава об искусстве эпохи иконоборчества осталась почти без изменений. Зато следующая за нею глава об искусстве Македонской династии приобрела совсем новый вид. Заметим прежде всего, что с учетом новых датировок сюда перенесены характеристики двух памятников из других глав: Свитка Иисуса

[13] Искусство, 1950 1 (январь–февраль), 81–87.
[14] ВВ, V 1952, 257–272.
[15] ByzSl, XII 1951, 238–252.
[16] *G. Galassi.* La pittura bizantina alla pietra di paragone delle ultime grandi rassegne.—Commentari, V 1954 3, 178–190.

BYZANTINE PAINTING

BY

VICTOR LASAREFF

PANTHEON · CASA EDITRICE

THE PEGASUS PRESS

Проспект «Истории византийской живописи» для английского издания. 1932

Навина из Ватикана, который в первом издании «Истории» шел в качестве произведения VII века, и посвятительной мозаики с изображением Христа и портретами Константина Мономаха и императрицы Зои из Софии Константинопольской, так как было доказано, что эти портреты изображали в действительности Зою и ее первого мужа, Михаила IV Пафлагонца, и что только в 40-х годах IX века, когда были заново выполнены головы императорской четы и сделаны новые надписи, мозаика, при сохранении старого стиля, получила новое содержание. Подлинным украшением раздела об искусстве Македонской эпохи явился замечательный вводный текст о классической системе росписи византийского храма, в первую очередь о мозаических ансамблях XI века, написанный, несомненно, с учетом монографии О. Демуса «Byzantine Mosaic Decoration» (1948). Прибавлены также страницы о раскрытых в послевоенное время мозаиках Софии Константинопольской, о мозаиках и фресках Софии Киевской и фресках Софии Охридской. Вставки намного увеличили и объем седьмой главы книги: об искусстве эпохи Дук, Комнинов и Ангелов. Особенно примечательны здесь характеристики фресок XII века в Нерези, портативных мозаических иконок того же времени из различных коллекций, темперных икон из Синайского монастыря св. Екатерины, фресок в Салониках и Кастории, грузинских росписей и русских икон, а также искусства бенедиктинских монастырей в Италии и мозаик Марторано и Палатинской капеллы. Около сорока листков разного размера и вставки на полях значительно расширили и главу об искусстве XIII века, куда введены отлично написанные страницы о сербской живописи и в первую очередь о росписи Сопочан. Но общая характеристика этой эпохи осталась прежней. Равным образом сохранились и все основные положения последней главы: о живописи XIV и первой половины XV века. Здесь, однако, дана новая редакция текста о мозаиках и фресках Кахрие джами (с новой датировкой известной мозаики, изображающей Христа, Богородицу, Исаака Комнина и монахиню Меланию) и, по существу, заново написано об открытых после войны мозаиках в церкви св. Апостолов в Салониках. Десятками вставок, предметом которых послужили новооткрытые сербские, болгарские и русские иконы и фрески, усилена также характерная в этой главе мысль автора о бурном развитии в XIV веке национальных школ живописи, которые во многом порывали с византийскими традициями и решали новые художественные задачи. Не приходится говорить о том, что справочный аппарат книги вырос пропорционально тексту исследования. Нет никакой возможности учесть все существенные изменения, сделанные В. Н. Лазаревым при подготовке второго издания «Истории». Но даже поверхностное сопоставление старого и нового изданий указывает на то, что книга увеличилась не менее чем в два раза.

Мы не знаем точной даты окончания переработки текста «Истории» для итальянского издания. Это, вероятно, 1960 год. Перевод выполнен по заказу Эйнауди Джильдо Фоссати. Машинописный экземпляр итальянского текста в архиве В. Н. Лазарева имеет немало поправок, сделанных рукой автора, и завершение работы по сверке перевода помечено им 25 декабря 1962 года. В течение всей длительной работы над итальянской книгой В. Н. Лазарев не переставал пополнять ее новыми данными и новой литературой. Об ответственности автора за сообщаемые им сведения говорит, в частности, тот факт, что В. Н. Лазарев заново проверяет многие прежние наблюдения и каждую новую поездку за границу использует для того, чтобы еще раз увидеть нужные ему рукописи, иконы, мозаики, фрески. Отчасти это задерживало окончательное оформление и печатание «Истории», но зато гарантировало соответствие текста и библиографии новейшему состоянию мировой науки о византийском искусстве. Чтение корректуры основного текста, согласно авторскому указанию на последней странице, закончено 18 ноября 1966 года[17]. Еще через год, 25 ноября 1967 года, книга — под названием «Storia della pittura bizantina» — вышла из печати. Дж. Эйнауди телеграфировал автору о завершении работы и поздравил его с новым изданием «Истории». Несмотря на то, что составные части книги, по сравнению с первым изданием, сильно увеличены, итальянское издание, в соответствии с характером серии, выпущено в одном толстом томе. Это к тому же значительно удешевило издание, поскольку серия Дж. Эйнауди предназначена не для элитарного потребителя, а для широкого круга читателей, прежде всего для общественных библиотек.

Так как для большинства неславянских византинистов slavica non leguntur, текст первого издания «Истории» был мало известен в международной науке. Конечно, все исследователи византийской живописи, работавшие между 1947 и 1967 годами, учитывали монографию В. Н. Лазарева, но если мы и встречали упоминания «Истории» в английских, французских, американских или немецких исследованиях, то их авторы делали это чаще всего для придания большего веса собственной эрудиции, а не потому, что они хорошо понимали идеи русского ученого. По-настоящему же книга В. Н. Лазарева была оценена в широких научных кругах только после ее публикации на итальянском языке. Об этом свидетельствуют прежде всего многочисленные рецензии на издание Дж. Эйнауди[18]. Все они, включая обширные полемические статьи, написаны на редкость бла-

[17] Остается не совсем ясно, почему цифра «6» в обозначении года (1966) исправлена В. Н. Лазаревым на цифру «7» (1967) и почему текст корректуры остался в архиве В. Н. Лазарева. Все авторские исправления, имеющиеся в корректуре, внесены в изданный текст. Это дает основание думать, что исправленная дата фиксирует время возвращения корректуры из Турина, когда она уже была учтена издательством Эйнауди.

[18] *D. Talbot Rice:* BM, CXI 1969 February, 93–94; *O. Demus:* JÖB, 18 1969, 288–289; *M.-A. Musicescu.* En marge de la version italienne du livre de V. N. Lazarev: Storia della pittura bizantina: RESEE, VII 1969 2, 428–432; *H. Belting:* ZKunstg, 34 1971 4, 330–336; *B. Brenk:* BZ, 68 1975 2, 435–438; *Ch. Delvoye:* Byzantion, XLVI 1976 2, 429–434.

The discoveries of the last generation have considerably enriched our conception of Byzantine art. Entirely new monuments have been found in the Caucasus, in Russia, Greece, Serbia, Rumania. Italy and in Constantinople itself and their study has shown the extraordinary significance of Byzantine art for the artistic evolution of the Middle Ages. Thanks to these discoveries, it is now possible for the first time to analyse with finality the leading part played by Constantinople, whence Byzantine influence radiated to all parts. The task set by the work announced herewith is to define the stylistic nature of the school of Constantinople and to compare it with the other artistic traditions of the Christian East, and accordingly the main stress is laid upon the study of those monuments which embody the artistic tradition of Byzantium in its purest form. The author divides Byzantine painting into various groups and while stressing those of greatest importance, nevertheless deals fully with the others.

The publication embraces all the domains of Byzantine painting: mosaics, frescoes, icons and miniatures and proffers therefore a complete survey of the pictorial activity of the Byzantines. The author traces the evolution of his subject from the sixth century to the capture of Constantinople by the Turks in the year 1453. The material is divided into three volumes containing 320 full-page plates in collotype.

Volume I: Byzantine Painting of the VIth to the XIth century.
Volume II: Byzantine Painting of the XIth and the XIIth centuries.
Volume III: Byzantine Painting of the XIIth to the XVth century.

Each volume contains an exhaustive text which gives in a concise form the essentials concerning the evolution and analysis of the most important works of art, which are here presented for the first time in groups related in style. The chief attention of the author is devoted to the study of the purely artistic side of his subject, which has so far been largely overlooked owing to the hitherto predominant interest in the iconographic problems of the subject.

Accordingly the author, in the first three chapters, investigates fully the fundamental conditions for the inception of Byzantine art and thus

Проспект «Истории византийской живописи» для английского издания. 1932

гожелательно. Книга, о которой «a étrangement peu parlé après sa parution en russe» [«до странности мало говорилось после ее появления на русском языке»][19], впервые получила законное признание как одна из классических работ, как настольное руководство для специалистов, ставящих своей целью изучение не только византийской живописи, но и живописи стран, связанных с Византией узами политического соперничества или исторической и культурной преемственности. При этом было сразу замечено, что наука получила не просто переиздание книги 1947 года, а заново подготовленное исследование, где старые, выдержавшие проверку временем части текста искусно соединены с новыми частями, появление которых было продиктовано множеством новых открытий, исследований и художественных проблем, накопленных за четверть века с момента окончания рукописи первого издания.

В одной из наиболее содержательных рецензий, автором которой был Х. Бельтинг, обращено внимание на то, что книга В. Н. Лазарева является, по существу, единственной во всей огромной литературе по византийскому искусству *научной* книгой о византийской живописи («es ist die einzige Gesamtdarstellung der byzantinischen Malerei mit wissenschaftlichem Anspruch, die heute vorliegt») и что в настоящее время она как образцовое исследование темы не имеет конкуренции в мировой византиноведческой науке. И действительно, оригинальный, критически мыслящий ученый, В. Н. Лазарев далек от механического соединения фактов, отлично понимая, что история культуры может быть воссоздана только на основе широких, объективно понятых обобщений. Вследствие этого он часто жертвует деталями либо допускает нужные для него смещения акцентов. Имеются у него и ошибки, которые, однако, не меняют характеристики эпохи или общей картины предмета. Узкий специалист по какой-нибудь одной из научных проблем, затронутых В. Н. Лазаревым, может найти в «Истории византийской живописи» уязвимые места или сосредоточиться на обсуждении недостаточно аргументированной датировки того или иного памятника. Но, как правильно заметил по этому поводу проф. О. Демус, «das Wesentliche an Lazarevs Buch ist aber (mit Ausnahme der Bibliographie!) nicht im einzelnen gelegen, sondern in der grossen, meisterhaften Zusammenschau. Diesen Qualitäten wird das Buch zu danken haben, wenn es, wie zu erwarten ist, für lange Zeit das führende Werk zur Geschichte der byzantinischen Malerei bleiben wird» [«существо книги Лазарева (если не говорить о библиографии!) не в частностях, а в большом, мастерски выполненном общем обзоре. Благодаря этим качествам книга, следует думать, долгое время будет оставаться руководящим трудом по истории византийской живописи»]. От рецензентов итальянского издания не ускользнула наконец и такая характерная черта книги В. Н. Лазарева как ее точный и богатый оттенками язык, художественный стиль изложения, немало способствующий пониманию материала и приобщению к великому византийскому наследию самой разнообразной читательской аудитории: от ученого-специалиста до обыкновенного любителя искусства и старины. Автор «Истории византийской живописи», заключает свой умный и верный обзор книги М.-А. Музическу, «utilise avec maîtrise un stile éminemment approprié à l'histoire de l'art: la clarté logique de sa phrase n'a rien à envier à sa puissance d'évocation qui obtient, quand il est nécessaire, des effets plastiques, même chromatiques, sans jamais se départir de la rigueur, nécessaire à l'intelligence exacte des nuances les plus délicates si frêquentes dans toute analyse de peinture» [«великолепно использует стиль, в высшей степени соответствующий истории искусства: логическая ясность фразы заставляет завидовать его способности вызывать впечатление, когда это необходимо, как о пластических, так и о цветовых эффектах, при этом без отказа от точности, необходимой для правильного понимания самых тонких нюансов, столь частых во всяком разборе живописи»].

2 О ВТОРОМ ИЗДАНИИ «ИСТОРИИ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ» НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Еще до выхода в свет итальянской версии «Истории» В. Н. Лазарев предложил издательству «Искусство» (Москва) взять на себя выпуск второго издания книги на русском языке. Здесь надо заметить, что первое издание «Истории» расходилось чрезвычайно медленно. Поэтому издательство не решилось сразу начинать работу над вторым изданием и, принимая предложение В. Н. Лазарева, просило его отложить представление рукописи[20]. Между тем В. Н. Лазарев стал активно пополнять фонд новых работ по византийской живописи. Книги, журналы и оттиски накапливались с непостижимой быстротой, и через три–четыре года в его кабинете на специально отведенных местах громоздились настоящие штабеля новой литературы по византийскому искусству, предназначенные для второго русского издания. Но время шло, его физические силы иссякали, и он понял, что ему не дождаться новой публикации книги. Тогда же он указал автору данного послесловия место хранения рукописей «Истории» и просил, если это будет возможно, подготовить переиздание «Истории византийской живописи» на русском языке после его смерти.

Начиная эту работу в 1977 году, мы отчетливо сознавали, что она потребует много времени и труда,

[19] *M.-A. Musicescu.* En marge de la version italienne du livre V. N. Lazarev, 428.

[20] Письмо издательства на имя В. Н. Лазарева от 11 апреля 1967 года.

offers the reader a picture of the characteristics of the whole of Byzantine aesthetics.

The publication is equipped with a critical apparatus which contains a very full bibliography. Therefore the possibility is provided for obtaining information concerning the works of art dealt with and the publication is thus predestined to constitute the inevitable point of departure for specialized studies.

Systematic study spread over a large number of years in the most important libraries of Europe and his journeys through all the countries of the Christian East have enabled the author to gather together an exceptionally rich material for illustration, which will be new, not only to the layman, but in a considerable number of cases also to the expert.

The principle which has governed the choice of plates was to leave out everything of secondary importance for the evolution of the Byzantine style and to provide as many examples as possible of those groups of works of art which are of the greatest aesthetic and decisive value. By this means alone, is it possible to understand the common factor in the various elements of each group. The effort of the author has been directed towards providing reproductions of such works of art which are in a special degree characteristic of the fundamental nature of Byzantine style. In consequence, the large number of illustrations are free from those semi-Byzantine, semi-Western works of art to which the inappropriate appreciation of Byzantine art has usually been due.

If the publisher adds that the author, Victor Lasareff, professor in the University of Moscow, has submitted what is regarded as one of the most important manuscripts to be issued from this press, and when it is realized that so far such a collection of Byzantine mosaics, frescoes, icons and miniatures has never yet been published on this scale, and that, finally, the text provides a brilliant exposition of altogeter new artistic problems, it will be manifest that the publication announced herewith has an unusual claim to be regarded as an indispensable standard work.

Проспект «Истории византийской живописи» для английского издания. 1932

но не предполагали текстологической сложности предстоящего издания. Начать с того, что в архиве В. Н. Лазарева не существовало рукописи на русском языке, которая бы точно соответствовала итальянскому изданию 1967 года. Это и понятно, поскольку итальянское издание готовилось много лет, в течение которых В. Н. Лазарев продолжал работать над книгой, меняя ее отдельные части и делая вставки непосредственно в итальянский перевод и в итальянскую корректуру. Иначе говоря, окончательная редакция текста, опубликованная Дж. Эйнауди, значительно отличалась от русского текста, подготовленного в свое время для итальянского перевода. В свою очередь выяснилось, что издание Дж. Эйнауди не является эталоном по той причине, что переводчик не всегда учитывал авторские исправления, сделанные в машинописном тексте итальянского перевода и в корректуре, которые выражают авторскую мысль более верно или более полно, чем изданный текст[21], а также потому, что, публикуя отдельные главы «Истории» или их части в сборниках своих избранных работ после 1967 года, В. Н. Лазарев делал изменения в этих текстах и пополнял их библиографический аппарат. Даже в авторском экземпляре книги 1967 года, находящемся в библиотеке В. Н. Лазарева, имеются карандашные поправки, предназначенные для улучшения будущего русского издания. В конечном счете пришлось восстанавливать русский текст «Истории» по разным источникам. С этой целью отобраны следующие материалы: 1) машинописный текст 1960 года, приготовленный для перевода на итальянский язык, 2) машинописные и рукописные вставки в этот текст, находившиеся непосредственно в рукописи или на отдельных листках, 3) машинописная копия итальянского перевода с многочисленными авторскими исправлениями и новыми вставками, 4) итальянская корректура, экземпляр которой сохранился в архиве автора, 5) машинописные и рукописные вставки в корректуру, сделанные нередко, как и вставки в текст перевода, сразу на итальянском языке, 6) карандашные поправки из личного экземпляра «Истории» в издании 1967 года, 7) черновики и корректуры текстов из «Истории», которые напечатаны под наблюдением автора в сборнике его статей «Византийская живопись» [Москва 1971], и наконец 8) поправки разного рода, сделанные В. Н. Лазаревым для его книги «Древнерусские мозаики и фрески» [Москва 1974], для румынского переиздания монографии «Феофан Грек и его школа» [Teofan Grecul şi şcoala sa. Bucureşti 1974] и для одной из его последних книг — «Русская иконопись. От истоков до начала XVI века» [рукопись 1976 года, издание: Москва 1983]. Текст, составленный с учетом материалов, обозначенных под номерами 1–5, был сверен, естественно, с итальянским изданием 1967 года. Сделано это прежде всего потому, что в напечатанной редакции имеются отклонения от рукописей, которые не зафиксированы в указанных материалах и источник которых нам неизвестен. Поскольку итальянский перевод «Истории» является авторизованным и книга 1967 года готовилась под контролем В. Н. Лазарева, подобные отклонения, если они соответствуют действительным фактам, принимались за корректуру автора. Если же они шли вразрез с действительностью, то не учитывались как ошибочные[22].

Постраничная сверка книги В. Н. Лазарева с подготовительными материалами обнаружила немало трудных вопросов, решение которых не всегда подсказывалось изданным текстом. Буквально на первой странице авторского предисловия к итальянскому изданию мы читаем заявление о том, что, по мнению автора, ни памятники искусства IV–V веков, ни произведения XVI–XVII веков не могут быть использованы для раскрытия подлинного содержания византийской живописи. Между тем в машинописном экземпляре, приготовленном для итальянского перевода, и в итальянской корректуре указание на V век вычеркнуто и в обоих случаях на полях имеется авторская помета, сделанная цветным карандашом: NB. Очевидно, что В. Н. Лазарев колебался при определении точной даты, которую он предлагал в качестве точки отсчета истории византийской живописи. Внимательное сличение корректуры и печатного текста 1967 года подсказывает, в свою очередь, что итальянцы, которые готовили окончательный текст, не всегда учитывали авторские исправления. Указание на V век возбуждало поэтому еще большее подозрение. И все же в настоящем издании, как и в итальянском, решено оставить сообщение о IV–V веках как о предыстории византийской живописи, начало подлинной истории которой, в соответствии с общей концепцией В. Н. Лазарева, падает таким образом на эпоху Юстиниана, когда были созданы мозаики Сан Витале и Большого дворца в Константинополе.

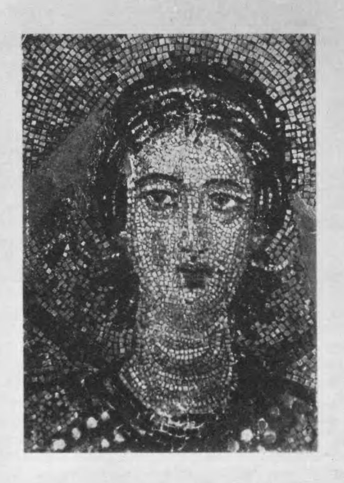
Другой образчик нетвердого хронологического сообщения дает краткий раздел об иудейском искусстве, а именно то место этого раздела, где В. Н. Лазарев говорит о росте иконоборческих настроений в еврейских общинах на протяжении V и VI веков. В машинописном экземпляре текста третьей главы из его архива напечатано: «. . . евреи вплоть до конца V века относились терпимо к изображениям в синагогах, и лишь с этого времени наметился перелом, который привел к массовому уничтожению этих изображений, что не могло не содействовать усилению и без того

[21] Как недосмотр переводчика следует рассматривать упоминание в заключительном абзаце IV главы ранней группы фресок Санта Мария Антиква в качестве близких к произведениям восточнохристианского искусства, поскольку в той же главе названные фрески наряду с росписями Кастельсеприо использованы для характеристики константинопольской школы живописи (Storia, ср. 69–70 и 94). И действительно, в машинописном экземпляре итальянского перевода в архиве В. Н. Лазарева две последние строчки зачеркнуты, но затем, уже по недосмотру самого автора, работавшего над корректурой, они так и остались в печатном тексте книги.

[22] Примером такого рода ошибки является указание на место хранения многих грузинских рукописей в Музее грузинского искусства в Тбилиси, тогда как они находятся в Институте рукописей имени К. С. Кекелидзе.

В. Н. ЛАЗАРЕВ

ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ



ИСКУССТВО

Первое русское издание «Истории византийской живописи». 1947

сильных на Востоке иконоборческих настроений». Затем дата перелома была исправлена: «до начала VI века». Аналогичное исправление рукой автора сделано и в машинописном экземпляре итальянского перевода, присланного в Москву: не «fino alla fine del V secolo», а «fino gli inizi sesto». Корректура имеет такой же вариант, а в издании появляется еще одна версия сообщения: «fino agli ultimi anni del VI secolo». Подобного рода колебания зависели, вероятно, от чтения новой литературы по истории еврейского искусства, объем которой, а следовательно и разнообразие предлагаемых дат возрастали по мере того как «История византийской живописи» претерпевала все неизбежные стадии воплощения от рукописи до печатной книги. Учитывая три варианта сообщения и недоказанность абсолютной даты начала еврейского иконоборчества, мы решили оставить указание на VI век, но не уточнять, когда именно евреи стали отказываться от фигурных изображений: в начале или в конце этого столетия.

Помимо отмеченных выше принципиальных текстологических трудностей при подготовке «Истории византийской живописи» для нового издания мы столкнулись с множеством мелких вопросов, каждый из которых требовал индивидуального решения. Так как В. Н. Лазарев работал по заказу итальянского издательства, в рукописях и машинописных экземплярах русского текста «Истории» он, во избежание ошибок переводчика, все собственные имена, названия памятников, специальные термины и даже трудные для перевода фрагменты текста писал сразу по-итальянски. Аналогичным образом он поступал при сверке итальянского перевода и корректуры. Мы были вынуждены поэтому давать их обратный перевод на русский язык, используя, естественно, лексику автора, чтобы наши переводы не выделялись из общего контекста книги. Необходимо, однако, сказать, что в отдельных случаях оказалось невозможно дать несомненное решение того или иного вопроса, например: предпочесть ли при переводе названия памятника его фонетическую транскрипцию или действительный, смысловой перевод на русский язык.

Одной из наиболее спорных проблем, возникающих при посмертных публикациях, является проблема фактической и стилистической правки текста. Одни считают, что сама по себе задача посмертного издания исключает всякую правку и что принцип такого издания требует абсолютно точного воспроизведения рукописи со всеми присущими ей особенностями, если мы даже знаем, что она содержит неверные даты, имена, названия памятников или их местонахождений. Единственное, что допускают защитники подобного рода «дипломатических» изданий,—это система редакторских примечаний. Существует, однако, и другая точка зрения, которая допускает более свободное обращение с рукописью автора и в частности приведение фактических данных в соответствие их новому состоянию без указания на каждый отдельный случай в виде особого редакторского примечания. Являясь в целом защитником первой позиции, при подготовке нового издания «Истории византийской живописи» мы избрали второй путь, памятуя прежде всего о том, что всякое деликатное улучшение рукописи было бы одобрено самим В. Н. Лазаревым.

Опыт нашей работы над сборником статей В. Н. Лазарева «Византийская живопись» (Москва 1971) показал, что он охотно соглашался с исправлениями фактических неточностей, замеченных редактором. Равным образом он соглашался с незначительными сокращениями либо прибавлениями текста, если видел, что это было на пользу его статьям. Ясно, что, поручая нам новое издание «Истории византийской живописи», он постарался бы учесть редакторские замечания и внести нужные исправления. Подготавливая его книгу к печати, мы руководствовались именно этими соображениями. Считаем, однако, своим долгом указать несколько наиболее типичных и существенных изменений текста, чтобы читатель представил характер проделанной работы.

Приведу несколько простых, но весьма показательных примеров. Таковы все многочисленные, но незначительные по существу вычеркивания его сообщений о том, что «недавно открыты» или «еще не открыты» те или иные мозаики, фрески или иконы, поскольку к моменту выхода итальянского издания «Истории», а особенно теперь подобные указания потеряли всякую актуальность. Сообщения о новых открытиях неуместны прежде всего там, где они существовали еще в первой редакции книги и не были устранены автором в 1943 и 1962 годах, хотя уже в то время они давно перестали быть новыми. Но сообщения об «еще не открытых» памятниках оставлены там, где следующее за ними описание этих памятников имеет предварительный или даже ошибочный характер, вытекающий именно из неполноты знания ансамбля.

Особыми случаями изменения текста являются перестановки его отдельных частей. Таких перестановок немного, но они были необходимы, так как В. Н. Лазарев, делая по ходу итальянского издания многочисленные вставки в старый текст «Истории», не всегда удачно находил нужные места для подобных вставок. Примером перестановки может служить абзац с предварительной характеристикой македонских и других провинциальных греческих памятников монументальной живописи XI–XII веков, перенесенный нами в начало соответствующего раздела об этих росписях. Указанный фрагмент текста VII главы[23] был вставлен В. Н. Лазаревым при сверке итальянского машинописного перевода в конец обзора только македонских фресок и искусственно разрывал общий обзор искусства провинции. Аналогичные перестановки небольших отрывков, как правило, на соседних или очень близких страницах, сделаны также в VI главе (о фресках первой половины X века в церкви Хатра в Дейр ас-Суриани и об армянском

[23] Ср. итальянское издание на с. 211 и настоящее издание на с. 100.

В. Н. ЛАЗАРЕВ
ЧЛЕН-КОРРЕСПОНДЕНТ АКАДЕМИИ НАУК СССР

ИСТОРИЯ
ВИЗАНТИЙСКОЙ
ЖИВОПИСИ

ТОМ I

ТЕКСТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"ИСКУССТВО"
МОСКВА
1 9 4 7

Первое русское издание «Истории византийской живописи». 1947

Евангелии царицы Млке середины IX века из Сан Ладзаро в Венеции)[24] и VIII (небольшой вводный текст о киликийских рукописях XIII века перенесен в общий раздел об этих рукописях)[25].

Значительно чаще исправлялись неточности в датах. Одна из таких хронологических поправок—в пределах ста лет—имеется там, где речь идет о грузинских памятниках: росписи церквей в Ипхи и Адиши датированы В. Н. Лазаревым, который в данном случае доверялся старой литературе, концом X–первой четвертью XI века, тогда как это памятники XI и конца XI–начала XII веков. Новая датировка грузинских фресок в Ипхи и Адиши тем более уместна, что они поставлены автором в один стилистический ряд с росписями царского живописца Тевдоре в Ипрари, Хе, Накипари и Цвирми, исполненными в 1090, 1112 и 1130 годах. Но даты исправлялись только в тех случаях, если это не влияло на общую историческую картину развития византийской живописи и не шло вразрез с принципиальными установками В. Н. Лазарева. Известно, например, что сначала П. Эндервуд, а затем Е. Э. Липшиц доказали возникновение мозаик конхи и вимы Успенской церкви в Никее, в частности знаменитых изображений APXE и ΔYNAMIC, после 843 года[26], но В. Н. Лазарев, отлично знавший работы П. Эндервуда и Е. Э. Липшиц, продолжал упорно держаться своей прежней точки зрения на никейские мозаики как на произведения доиконоборческой эпохи. Поэтому в настоящем издании, как и в итальянском, они остаются в главе «Эпоха Юстиниана и VII век». В свою очередь, в следующей главе—об искусстве иконоборческого периода—остается текст об орнаментальных фресках южного нефа базилики, открытой в 1935 году в Херсонесе в Крыму, хотя новые данные свидетельствуют о возникновении этих фресок не в VIII веке, а вероятно в IV–V веках[27], когда еще были живы традиции античной декоративной живописи на юге России, похожие остатки которой, также выполненные в технике фрески, мы знаем по многочисленным росписям керченских склепов, опубликованных М. И. Ростовцевым и М. В. Фармаковским.

Значительная часть наших поправок распространяется на перечни сюжетов в мозаических и фресковых циклах. Виктор Никитич имел обыкновение давать названия композиций и имен отдельных святых, когда заходила речь о памятниках монументальной живописи. Там, где уцелевшие фрагменты исчислялись единицами, он указывал все композиции и фигуры. Если же роспись сохранилась полностью, он ограничивался выборочным перечислением наиболее существенных изображений. Хотя подобные списки во многих случаях кажутся ненужными, приходится считаться с волей автора. Однако В. Н. Лазарев часто доверялся не собственным заметкам, которые делались им при личном ознакомлении с росписями, а различным изданиям, где репродукции не были приведены в систему, которой придерживались средневековые художники. Для примера можно было бы сослаться на его описание фресок, украшающих приделы Стефана-архидиакона и Симеона Немани в церкви св. Троицы в Сопочанах, которые—в итальянском издании—не только вклиниваются в перечень сюжетов из главного храма, но и дают крайне неясное представление о том, где и в какой последовательности написаны называемые фрески. Встречаются, наконец, и неверные названия сюжетов. Все это послужило толчком для сверки перечней В. Н. Лазарева с действительными схемами росписей по новейшим изданиям. В отдельных случаях, когда речь шла о малозначительных памятниках, такие перечни были совсем опущены.

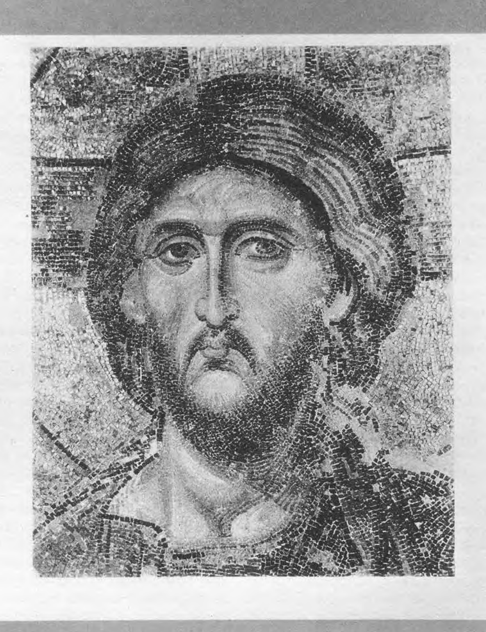
Не так просто решается вопрос о стилистической правке текста В. Н. Лазарева. Если вводные главы написаны увлекательно и красиво, а общие характеристики ряда художественных эпох или отдельных памятников отличаются точностью и пластической ясностью, совсем иначе воспринимались (и воспринимаются теперь) прагматические части текста «Истории», особенно там, где В. Н. Лазарев переходит к длинным перечням провинциальных рукописей или росписей и их кратким характеристикам. Здесь сразу дает о себе знать небрежность стиля, тем более что такие разделы книги остались, по существу, в редакциях 1943 и даже 1932 года. Автор явно скучал, занимаясь этой нудной, но, как ему казалось, нужной классификационной частью своей работы, и заметно пренебрегал красочностью своего языка. В. Н. Лазарев имел также пристрастие, ставшее даже привычкой и чертой стиля, менять естественный для русского языка порядок частей речи и переставлять местами существительное и глагол или существительное и прилагательное, причем между существительным и глаголом он мог написать около десятка других слов. Содержание такой фразы понимается обычно с трудом, после ее вторичного чтения, либо оно вообще принимает двусмысленный характер, так как остается неясным нужное соподчинение частей речи. Первое русское и итальянское издания «Истории» страдают также от бесчисленных авторских скобок, которыми он постоянно перебивал текст и тем самым затруднял чтение книги. Все это потребовало тщательного обдумывания текста и последующей шлифовки отдельных страниц «Истории». Конечно, наше желание придать книге В. Н. Лазарева бóльшую естественность и литературную ясность мы постоянно сдерживали еще бóльшим желанием сохранить присущую ему индивидуальность и не допускать унификации его стиля. Заметим также, что в значительной части наших поправок они приноровлены к аналогичной правке итальянского переводчика, одобренной

[24] Ср. итальянское издание на с. 163 и 165 и настоящее издание на с. 82 и 83.

[25] Ср. итальянское издание на с. 313 и настоящее издание на с. 146.

[26] *P. A. Underwood*. The Evidence Restorations in the Sanctuary Mosaics of the Dormition at Nicaea.—DOP, 13 1959, 235–242; *Е. Э. Липшиц*. Наврактий и никейские мозаики.—ЗРВИ, VIII 2 1964, 241–246.

[27] *А. Л. Якобсон*. К изучению фресок из южного нефа базилики 1935 г. в Херсонесе.—СА, 1978 2, 96–103.



Итальянское издание «Истории византийской живописи». 1967

самим В. Н. Лазаревым при чтении машинописного перевода.

Как это ни странно, текст «Истории византийской живописи» никогда не рецензировался, и поэтому первое издание книги на русском языке и второе на итальянском вышли, по существу, без всякой научной и литературной предварительной оценки. Между тем В. Н. Лазарев, конечно, отлично понимал необходимость как научного и литературного редактора, так и умного корректора, устраняющего неизбежные ошибки в авторской речи, но не старающегося во что бы то ни стало навязать ему нормы стерилизованного корректорского справочника. Обстоятельства складывались, однако, так, что В. Н. Лазарев дважды выпустил «Историю византийской живописи» на собственный страх и риск. И он не уставал повторять, что в ней немало ошибок. Речь шла прежде всего о фактических неточностях, которые устранялись им даже много лет спустя после выхода итальянского перевода. Его карандашные пометки на авторском экземпляре итальянского издания дают ясно понять, например, что он знал новые датировки армянского Евангелия царицы Млке из коллекции Сан Ладзаро в Венеции (не 902, а 851 год), флорентийского Евангелия Plut. VI 28 (не рубеж XI–XII веков, а 1285 год), мозаической иконки Иоанна Предтечи из ризницы Сан Марко (не XII век, а XIV), известной рукописи Акафиста из Исторического музея в Москве (не вторая половина XV века, а между 1355 и 1363). Чаще всего подобные исправления были продиктованы ему новой научной литературой. Естественно, однако, думать, что в тексте «Истории» немало и других неточностей. Учесть все такие неточности нет никакой возможности, но там, где они замечены, они исправлены, а транскрипции, прежде всего арабских, сирийских и турецких имен и названий, даны по состоянию восточной ономастики и топонимики на сегодняшний день.

Подготавливая новый текст «Истории» для его издания на русском языке, мы неоднократно задумывались над указаниями В. Н. Лазарева, касавшимися предполагаемых исправлений датировок различных памятников. В одних случаях, как, например, с уточнением даты армянского Евангелия царицы Млке, задача решалась просто, поскольку, независимо от новых сведений, характеристика этой рукописи не выпадала из текста VI главы, где дается обзор искусства эпохи Македонской династии. А как поступать там, где новые данные толкали на перемещение памятников из одной главы в другую? К тому же при очевидной невозможности изменения авторского текста со стилистической оценкой памятника, подобно упомянутому флорентийскому Евангелию Plut. VI 28. В конечном счете, было решено оставить отдельные места текста неисправленными и только обратить внимание читателей «Истории» на факт признания В. Н. Лазаревым новых датировок, которые предложены другими исследователями. Это избавляло нас и от перенумерации примечаний. Лишь в отдельных случаях допущено изменение нумерации ссылок. Так, в VI главе три ссылки, попавшие на последнем этапе подготовки итальянского издания непосредственно в текст (Storia, 146), вынесены теперь в справочный аппарат и после примечания 77-го последовательно перенумерованы все другие примечания до конца этой главы. В других главах имеются только частичные перестановки примечаний, поскольку потребовалось навести хронологический порядок в перечнях вещей.

Особенностью книги В. Н. Лазарева является обширный справочный аппарат. Подсчитано, что в общей сложности она имеет 1185 примечаний, и далеко не редкий случай, если примечание, набранное вдвое меньшим кеглем, чем основной текст, занимает две или три страницы книги. Так получалось там, где В. Н. Лазарев стремился дать по возможности исчерпывающие списки известных ему росписей, рукописей или икон. Автор «Истории» справедливо полагал, что труд по составлению перечней памятников, которые не вошли в основной текст книги и включены им в примечания, не может пропасть даром и что такие списки способствуют более глубокому изучению фонда уцелевших произведений византийской живописи. Но вместе с тем ему было не по душе разбухание примечаний, и он пошел по пути уменьшения их общего объема за счет сокращенного принципа ссылок. Помимо принятого им списка изданий, цитируемых в сокращенном виде в примечаниях ко всем главам, начиная с четвертой главы книги, с которой излагается фактическая история византийской живописи, он обычно опускал названия статей и указывал только фамилию автора. Такой принцип подачи материала порождает неудобства, которые заставили нас отказаться от системы В. Н. Лазарева и взять за образец тип ссылки с указанием инициалов и фамилии автора, полного названия его книги или статьи, названия журнала или сборника, где напечатана статья. Задача сокращения объема примечаний заботила, однако, и нас, и мы решили поэтому ввести не один, как в итальянском издании «Истории», а три перечня изданий, цитируемых в сокращенном виде: два первых составляют журналы и другие периодические издания на романских и славянских (включая греческий) языках, а второй — книги отдельных авторов.

Читатель, знакомый с литературой по истории византийского искусства, легко заметит, что в примечаниях к предыдущим изданиям «Истории» сербские, македонские, болгарские, польские и другие славянские названия даны В. Н. Лазаревым по-французски, по-английски или по-немецки. Он делал это отчасти для удобства тех ученых, которые не владеют славянскими языками, а отчасти потому, что многие славянские работы имеют обычно дублирующие названия и резюме на одном из западноевропейских языков. Но русская академическая наука всегда славилась равным отношением ко всем языкам, цитируя книги или статьи на тех языках, на которых они написаны, и отвергала принцип фонетических транскрипций,

Viktor Lazarev

Storia della pittura bizantina

Edizione italiana rielaborata e ampliata dall'autore

Giulio Einaudi editore

Итальянское издание «Истории византийской живописи». 1967

которыми и по сей день переполнены все издания Запада. Заметим также, что научный вклад отдельных славянских стран, например Югославии, в мировую византинистику ныне так велик, что игнорировать их языки значило бы сознательно принижать значение национальных научных школ. Вопрос об этом обсуждался нами еще в 1969 и 1970 годах, когда готовился к печати сборник статей В. Н. Лазарева «Византийская живопись», где последовательно применен принцип цитирования работ на языках, на которых эти работы изданы. В примечаниях к «Истории византийской живописи» сделано сейчас то же самое. И только названия армянских и грузинских книг и статей даются в переводах на русский язык.

Едва ли не самый неразрешимый вопрос, который возник задолго до начала работы над переизданием книги В. Н. Лазарева,—это вопрос о пополнении примечаний к «Истории» новой научной литературой. После 1967 года накоплен огромный фонд новых исследований. Если книга В. Н. Лазарева предназначена и далее служить ведущим изданием по истории византийской живописи, следовало бы предпринять дополнение авторских примечаний новыми книгами и статьями, предметом которых явились общие проблемы византийского искусства и конкретные памятники. Если же представить ее как издание, суммирующее знания о византийской живописи на 1967 год, как веху, от которой мировая наука будет постепенно удаляться, создавая новые, более точные или более полные «Истории византийской живописи», тогда, вероятно, следовало бы отказаться от мысли о пополнении ее справочного аппарата. Эта дилемма не покидала нас все время, пока шла работа по установлению основного текста и по сверке примечаний книги В. Н. Лазарева. В конечном счете мы решили не давать даже отдельного приложения с перечнем наиболее капитальных исследований о византийской живописи после 1967 года, а лишь отослать читателей к сводным библиографическим справочникам, прежде всего к ежегодным библиографическим разделам в «Byzantinische Zeitschrift».

Значительно больше свободы давала работа по составлению атласа иллюстраций. Очевидно, что В. Н. Лазарев не представлял иллюстративную часть своей книги в качестве раз и навсегда заданного списка. Если в двух томах первого русского издания воспроизведено 553 снимка, то в итальянском издании их число возросло до 578. Вместе с тем существенно изменился состав репродукций. В итальянское издание включено 259 иллюстраций, которые в первом русском издании совсем отсутствовали, но одновременно из итальянской книги выпало 216 иллюстраций, имевшихся в русском издании. Иными словами, только 337 иллюстраций образуют общий фонд как в первом русском, так и в итальянском изданиях. Сокращение снимков в итальянской версии книги шло за счет уменьшения числа деталей и памятников национальных школ, преимущественно итальянской и русской школы, а новые снимки пополнялись за счет новооткрытых произведений либо из ранее недоступных для автора источников. Но иллюстративная часть итальянского издания имеет недостатки, которые были верно замечены проф. О. Демусом, указавшим в своей рецензии на непонятное ему уменьшение многих фотографий, где засняты многофигурные иконы и фрески, вследствие чего невозможно не только получить представление о фактуре живописи, но и составить ясное понятие о сюжетах этих икон и фресок. Так получилось потому, что Дж. Эйнауди не делал специальной съемки для книги, и комплект иллюстраций был получен им непосредственно от В. Н. Лазарева, который, в свою очередь, был вынужден пользоваться не всегда хорошими снимками из личного фотоархива. Составляя перечень иллюстраций для нового русского издания «Истории», мы взяли за основу атлас итальянского издания, но присоединили к нему отдельные снимки из первого русского издания, а также ряд фотографий, полученных В. Н. Лазаревым после выхода итальянской книги и предназначенных для второго издания «Истории» на русском языке. Предпочтение отдавалось лучшим фотографиям, и значительное число снимков заново исполнено в СССР, США, Франции, Англии, Италии, Югославии и Болгарии. Было решено также включить в настоящее издание около ста цветных иллюстраций, причем с таким расчетом, чтобы в цвете были репродуцированы и мозаики, и фрески, и миниатюры, и иконы.

3 ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА «ИСТОРИИ»

Византийское искусство представляет собою такой раздел средневековой художественной культуры, изучение которого требует исключительной подготовленности ученого. И тут надо сказать, что В. Н. Лазарев был на редкость подходящим автором для создания «Истории византийской живописи». Отлично зная ведущие европейские языки, а также итальянский и в достаточной мере греческий, он сходу овладевал новой и старой литературой предмета. Он умел, не тратя лишнего времени, подбирать необходимый и проверенный научный материал. Редкая интуиция позволяла ему выдвигать на первый план наиболее ценные памятники, в которых воплотились лучшие черты византийского искусства. И наконец дар находить яркие и точные слова для адекватного словесного воплощения своих эстетических впечатлений придавал написанному им тексту живость и красочность, без которых невозможно настоящее описание и понимание живописи.

Думающий читатель при первом же ознакомлении с книгой В. Н. Лазарева замечает, что он имеет дело не только с развернутой характеристикой византий-

ского изобразительного искусства. Эта книга является таким жанром научного исследования, где художественные факты тесно увязаны с государственной и церковной историей Византии и где выявляется медленное, но очевидное изменение стиля. Эволюция художественных форм рассматривается не изолированно, а в соотношении с эволюцией общественно-политических воззрений господствующего класса, который выступал заказчиком главных произведений живописи. Параллельно дается глубокий анализ народной художественной культуры. Все это означает, что книга В. Н. Лазарева — подлинная *история,* рассчитанная на восприятие византийской живописи как искусства феодально-теократического государства по наиболее ярко выраженным периодам[28].

Закономерно, что книга В. Н. Лазарева предваряется общими определениями византийского искусства. Три кратких главы — «Основы византийского искусства», «Византийская эстетика» и «Позднеантичное искусство и истоки христианского спиритуализма», объем которых составляет примерно восьмую часть исследования, — дают яркую картину этого своеобразного художественного явления. Именно здесь показана специфическая особенность византийского искусства, тесно связанная с историческими условиями возникновения Византийской империи: причудливое соединение на стыке Европы и Азии художественных традиций Запада и Востока. Четко разграничивая эллинистические и восточные истоки византийского искусства, автор «Истории» обращает, однако, внимание на то, что эллинизм и Восток не существовали на византийской почве в виде двух разных, противоположных культур. Античное искусство с его культом человека и человеческой фигуры и восточные культуры с их мистическими религиями дали на берегах Босфора совсем новые, ранее никем не виданные плоды. Взаимно влияя и обогащая друг друга, они образовали в конечном счете такую художественную культуру, которая стала неотъемлемой собственностью Византии. Это была византийская культура, иначе говоря, новое мировоззрение и новое качество.

Если в общих определениях византийского искусства В. Н. Лазарев нередко использовал наблюдения своих предшественников, прежде всего французских ученых, то совсем новым словом явилось выделение им ведущей роли Константинополя. Как это ни странно, все историки византийского искусства до В. Н. Лазарева отводили столице Византийской империи совершенно неподобающее ей место. Достаточно сказать, что фундаментальный справочник Г. Милле по византийской иконографии, впервые изданный в 1916 году, опирается на памятники таких мифических школ как македонская и критская и совсем не учитывает творческого вклада Константинополя. А другой видный ученый — Й. Стржиговский — долгое время развивал мысль о том, что все лучшее в искусстве Константинополя создавалось под влиянием художественных школ Востока. Между тем исторический опыт свидетельствовал, что, за редкими исключениями, государственные столицы оказывали решающее воздействие на развитие национального искусства. Исходя из этой правильной мысли, В. Н. Лазарев сделал все возможное, чтобы показать значение Царьграда для византийского искусства в целом. Поскольку в самом Константинополе сохранилось мало памятников[29], он пошел по пути выявления произведений столичных мастеров в других городах империи и других странах. Мозаики Равенны, Никеи, Софии Киевской, Дафни, Хосиос Лукас и Фессалоник, рукописи в библиотеках и музеях Парижа, Лондона, Иерусалима и Москвы, фресковые циклы Кастельсеприо в Италии, Нерези и Бачкова на Балканах, Спаса Преображения в Новгороде и Цаленджихи на Кавказе, греческие иконы, собранные в картинных галереях Западной и Восточной Европы, послужили ему вехами, по которым он восстановил творческую историю главного города империи. Именно здесь формировались признаки стиля той или иной эпохи, которые оказывали потом сильнейшее воздействие на другие греческие и национальные школы. Именно здесь создавались новые иконографические типы, которые распространялись прямо либо косвенно в Италии и Греции, в Болгарии и Сербии, в Грузии и на Руси. Подобно гигантскому реактору Константинополь вырабатывал творческую энергию, которая стимулировала развитие искусства от берегов Атлантики до глубин Азии и от Новгорода и Москвы до песков Африки и Синая.

С пристальным интересом к искусству главного художественного центра Византии непосредственно связано то внимание, которое уделяется в «Истории» греческим иллюминованным рукописям. Нельзя сказать, чтобы никто до В. Н. Лазарева не изучал византийские рукописи. Одна из первых специальных работ по византийской живописи целиком основана как раз на рукописях. Это книга Н. П. Кондакова «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей», которая появилась в 1876 году в Одессе и в 1886–1891 годах в Париже[30]. Но Н. П. Кондаков классифицировал материал по литературным типам и иконографическим признакам, и его книга — вопреки заглавию — не является, конечно, историей искусства. Другие авторы, писавшие о византийской живописи, памя-

[28] Уместно сопоставить в этом отношении книгу В. Н. Лазарева с капитальным исследованием его друга Г. А. Острогорского — «Историей Византийской империи», первое издание которой появилось в 1940 году, а новый, коренным образом переработанный вариант — в 1952-м. Написанная по-немецки, эта книга была переведена затем на многие языки. См.: *А. П. К.* Концепция истории Византийской империи в трудах Г. А. Острогорского. — ВВ, 39 1978, 76–85.

[29] Это мозаики Большого дворца (VI век), разновременные мозаики собора св. Софии (IX—XII века), мозаики и фрески Кахрие джами и Фетхие джами (начало XIV века).

[30] *Н. П. Кондаков.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса 1876; *N. P. Kondakov.* Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans miniatures, I–II. Paris 1886–1891.

туя, очевидно, о специфическом характере исследования Н. П. Кондакова, мало заботились о привлечении рукописей для решения художественных проблем. Например, П. П. Муратов, написавший в 20-х годах популярную монографию «La peinture byzantine»[31], вообще не упоминает о греческих лицевых рукописях, и эта книга дает крайне однобокое представление о византийской живописи. Совсем иная картина вырисовывается при чтении «Истории» В. Н. Лазарева. Рукописное наследие Византии он использует чрезвычайно широко. Это и понятно, если учесть значение, которое придавалось в Византии букве, слову, письму, литературному сочинению, а следовательно книге и ее художественному оформлению. Вряд ли найдется другой вид декорации, где щедрая творческая фантазия и отточенное мастерство греческих художников нашли бы такое широкое поле приложения как в оформлении рукописей. Столичные мастерские выпускали огромное количество роскошных манускриптов. Особенно велик их удельный вес в искусстве XI века, когда были созданы такие шедевры как Псалтирь 1066 года из Британского музея, Новый Завет 1072 года из Научной библиотеки Московского университета, Новый Завет с Псалтирью из Публичной библиотеки в Ленинграде, Литургический свиток из библиотеки Греческого патриархата в Иерусалиме. В «Историю» включены сотни греческих рукописей, которые В. Н. Лазарев изучал в Москве и Ленинграде, в Вене и Париже, в Лондоне и Оксфорде, в Венеции и Риме, в Афинах и Стамбуле. И все страницы «Истории», где византийская живопись характеризуется по миниатюрам из рукописей, являются столь же увлекательными, как и страницы, где идет речь о прославленных греческих мозаиках.

Наряду с постоянным напоминанием о Константинополе В. Н. Лазарев дает яркую картину широчайшего распространения византийского искусства и стиля. При этом сразу замечаешь, что если в первом тысячелетии активные художественные связи поддерживались преимущественно с Востоком и Западом, прежде всего с Италией, то начиная с XI века, то есть с эпохи постепенного завоевания восточных провинций империи турками и с эпохи окончательного разделения церквей, направление экспансии византийского искусства меняется в сторону славянских стран и Кавказа. Для первого периода проникновения столичного искусства на периферию и за пределы империи характерны мозаики Равенны и фрески Кастельсеприо, а для второго — мозаики Киева и Чефалу и фресковые циклы Нерези, Бачкова, Владимира, Новгорода и Цаленджихи. Все названные памятники созданы греческими мастерами, которые прибывали непосредственно из Константинополя. Отсюда их высокое качество: свобода кисти или точность руки, выкладывающей смальту, блеск красок, гармония колорита. Не приходится говорить также об идейной содержательности такого искусства, настоящие глубины которого открываются только путем его долгого изучения.

Было бы, однако, неверно думать, что экспансия византийской живописи решалась В. Н. Лазаревым только в плане выявления за пределами Константинополя работ греческих мастеров. Его всегда интересовала как раз другая сторона этого процесса: выяснение того, как и в каком объеме осуществлялись византийские влияния в работах итальянских, сербских, болгарских, армянских, грузинских, русских и даже немецких и французских художников. Тема «Константинополь и национальные школы» — одна из ведущих тем его книги. Не ограничиваясь материалом, который вошел в «Историю византийской живописи», он посвятил этому вопросу несколько других исследований, из которых выделяются статьи «О методе сотрудничества византийских и русских мастеров» (на примере уцелевших фресок конца XII века во Владимире)[32] и «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» (где эта проблема рассмотрена на примере сицилийских, венецианских и киевских мозаик и киевских и владимирских фресок)[33]. И в «Истории», и в указанных статьях самым внимательным образом прослежены пути и формы внедрения греческого стиля и столичной иконографии в национальные школы. При этом не упускаются из виду не только положительные, но и отрицательные следствия этого воздействия, так как активность греческого компонента нередко задерживала образование и нормальное развитие национальных школ.

Книга В. Н. Лазарева не получила бы, вероятно, должного признания в широких научных кругах, если бы он пошел по пути рассказа о византийской живописи с точки зрения иконографии или истории культуры. Но он сознательно, предупреждая читателей уже в предисловии к исследованию, выбирает путь стилистического анализа византийской живописи. Его интересует художественная ценность византийского искусства и такие черты последнего, которыми оно отличается от искусства других стран. Автор «Истории» стремится выявить и показать читателю своеобразие византийского стиля. Империя, которая возникла на границе Европы и Азии, выработала, по убеждению В. Н. Лазарева, совсем новое искусство, равным образом отличавшееся как от искусства романского Запада, так и от искусства христианского Востока. Исследователей, которые шли по стопам Й. Стржиговского, волновали проблемы «Восток или Рим», «эллинизм или Восток». И только В. Н. Лазарев впервые четко указал, что ни отдельно Восток, ни отдельно Запад не определяют сущности византийского искусства. Не определяют они это искусство и как два параллельно существующих фактора. Читая «Историю византийской живописи», ясно понимаешь это искусство как органическое единство, где эллини-

[31] *P. Muratoff.* La peinture byzantine. Paris 1928.

[32] *В. Н. Лазарев.* Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. Москва 1970, 140–149.

[33] *В. Н. Лазарев.* Византийская живопись. [Сборник статей], 137–146.

стические и восточные традиции были только ферментами и что уже в VI веке, спустя двести лет после официального основания Константинополя, они привели к образованию принципиально нового явления в истории мировой художественной культуры.

«История» В. Н. Лазарева имеет капитальную ценность для всей науки о византийской культуре. Она дает представление о византийской живописи во всех аспектах ее изучения. Но едва ли будет преувеличением сказать, что учение об эволюции византийского искусства впервые разработано именно В. Н. Лазаревым[34]. Решение этой сложной задачи оказалось возможным не только потому, что он ставил целью проследить *всю* историю предмета, но и потому, что главное внимание уделено им *стилю* византийской живописи. Эстетическое своеобразие византийской живописи, изменение вкусов и стиля в зависимости от движущих сил различных эпох—вот содержание труда советского ученого. Ясность этой общей мысли нисколько не страдает от великого множества конкретных фактов. Последовательно излагаются главные периоды истории византийской живописи с VI по середину XV века. Красочно описаны лучшие ансамбли и отдельные произведения. Небольшие заключения в конце каждой главы представляют собой синтезирующие характеристики ведущих стилистических направлений той или иной эпохи. Особенно запоминаются страницы о равеннских и никейских мозаиках в главе «Эпоха Юстиниана и VII век», очерк о классической системе декорации византийского храма на примерах Дафни, Хосиос Лукас и Софии Киевской в главе об искусстве эпохи Комнинов и многие разделы обширной главы о живописи XIV века.

Другой примечательной особенностью «Истории», которой, к сожалению, до сих пор не могут понять многие византинисты Запада, является четкое выделение из собственно византийского искусства генетически связанных с ним итальянской, армянской, грузинской, сербской, болгарской, румынской и русской школ. Понятие национальных школ, прежде всего славянских, и разработка этого вопроса занимают в монографии В. Н. Лазарева исключительно видное место. Десятки страниц отведены выяснению того, как в тесных творческих контактах с византийской культурой формировались национальные школы и как в конечном счете в Италии, на Кавказе, на Балканах и в России образовались не только национальные, но и местные школы живописи. Обзор национальных школ составляет около пятой части исследования. Очевидно, что В. Н. Лазарев намеренно включает в историю византийской живописи начальную историю живописи национальных школ. Тем самым он дает ясно понять формообразующую роль византийского искусства для искусства других стран.

Как и всякая другая синтезирующая работа, книга В. Н. Лазарева не свободна от недостатков, дающих о себе знать именно в силу обобщающего характера исследования. Так, например, в «Истории» множество раз говорится о параллельном развитии византийского и восточнохристианского искусства и о нередком влиянии второго на первое. При этом В. Н. Лазарев настойчиво указывает, что речь идет о двух принципиально разных явлениях, поскольку византийское искусство—это преимущественно искусство императорского двора и знати, искусство столицы, тогда как восточнохристианское искусство процветало в социальной среде, где тон задавали народные массы с их примитивными понятиями о красоте. Все это, вероятно, правильно, хотя в одной из более поздних работ В. Н. Лазарев рассматривает столичное и восточнохристианское искусства как два аспекта единого художественного явления[35]. Неправомерным в этой концепции нам представляется то, что понятие восточнохристианского искусства, прежде всего сирийского, механически переносится на народное искусство в целом. Нет, конечно, никаких оснований думать, что В. Н. Лазарев не сознавал различия между восточнохристианским искусством как исторически сложившимся комплексом идей и средств их выражения на Ближнем Востоке и народными искусствами, которые существовали в рамках национальных школ. В других исследованиях он прямо высказался также о том, что единое христианское мировоззрение могло определять черты общности, которые мы наблюдаем в памятниках, отстоящих друг от друга на многие тысячи километров. Но обобщающий характер «Истории» заставлял его отказываться от некоторых оттенков в исторических определениях. Именно по этой причине восточнохристианское искусство в «Истории византийской живописи» не имеет четко обозначенных географических границ и чаще всего оно намеренно отождествляется с искусством широких народных масс.

Другим минусом книги является излишне подробное изложение истории национальных школ. В своем предисловии В. Н. Лазарев поясняет, что это сделано им с целью «более рельефно оттенить отличие константинопольской школы от других национальных и провинциальных школ», а также для того, чтобы «проследить разнообразные пути распространения константинопольского искусства». Оба тезиса правомерны, но первая задача решается с явным нарушением нужных пропорций. Обзор болгарских и серб-

[34] Как воспринималось византийское искусство в начале века, незадолго до того как В. Н. Лазарев приступил к написанию «Истории», свидетельствует, например, письмо Ф. И. Шмита к В. К. Ернштедту от 23 сентября 1901 года: «Под византийским искусством я представлял себе нечто установившееся, вполне определенное. Что может существовать история византийского искусства, развитие, расцвет, упадок, возрождение—этого я и не подозревал. Впоследствии... я сообразил, что Византия это свыше чем тысячелетний период, что это громадная эпоха в истории искусства» (*П. Ф. Шмит.* Жизнь Федора Ивановича Шмита, ч. 1, с. 10. Экземпляры этой неизданной рукописи, законченной дочерью Ф. И. Шмита Павлой Федоровной Шмит в 1968 году, имеются в архиве Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР и в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве).

[35] *В. Н. Лазарев.* Византийская живопись. [Сборник статей], 91 (в статье «Византийское искусство и итальянская живопись раннего средневековья»).

ских памятников простирается вплоть до XVI, а румынских даже до XVII века, хотя очевидно, что эти памятники уже ничего не выясняют в истории византийской живописи. Аналогичный крен имеется и в других разделах, причем особенно чужеродными представляются все страницы, где автор дает длинные перечни поздних армянских рукописей.

Все это не означает, конечно, ненужности обзора национальных школ. При исключительной централизации византийской государственной и церковной власти местные греческие школы почти не развивались, и за всю тысячелетнюю историю империи невозможно выделить ни одного ярко выраженного провинциального художественного центра. Фессалоники, Трапезунд и Мистра — вот те немногие пункты, где улавливаются незначительные отклонения от столичного стиля. Именно поэтому краткие разделы о мозаиках и фресках в Фессалониках и Мистре, включенные в главу о живописи XIV века, ничего не прибавляют к нашим знаниям о византийском искусстве этой эпохи. Зато все разделы о национальных школах намного обогащают картину эволюции византийской живописи. Очевидно, таким образом, что В. Н. Лазарев сознательно переносит акцент с практически не существовавших в Византии местных школ на многочисленные национальные школы. И поскольку начальная история таких школ, как итальянская, грузинская, армянская, болгарская, сербская и русская, кровно связана с искусством Византии, позиция В. Н. Лазарева представляется нам правильной.

В «Истории византийской живописи» почти все составляющие книгу части обладают научной новизной, свежим подходом к уже известным фактам и памятникам. Достаточно сказать о фресках Кастельсеприо. Открытые в 1944 году, они приписывались разными учеными сиро-палестинским либо римским мастерам и датировались в пределах пяти столетий: от VI до X века. В. Н. Лазарев был первым, кто решительно отнес эти уникальные фрески к рубежу VII–VIII веков и связал их с творчеством неизвестного константинопольского мастера. Тем самым, наряду с отдельными фресками в Санта Мария Антиква и никейскими ангелами, фрески Кастельсеприо послужили ему главным материалом для очерка о темном периоде в истории константинопольского искусства, который предшествовал началу иконоборчества. Однако еще значительней общие идеи ученого, когда он формировал совсем новые представления об искусстве целых эпох. Таковы две последние главы «Истории», одна из которых посвящена живописи XIII, а другая живописи XIV и первой половины XV веков.

Какое большое значение В. Н. Лазарев придавал точному пониманию византийской живописи на заключительных этапах ее истории, свидетельствует прежде всего тот факт, что главы о XIII и XIV–XV веках составляют около половины его исследования. Тематически обе эти главы теснейшим образом связаны одна с другой, поскольку в главе о XIII веке выясняется постепенная кристаллизация палеологовского стиля, который определяет собой характер константинопольской школы и всех национальных школ в течение следующего, XIV века. Вопреки Н. П. Кондакову и Н. П. Лихачеву, которые считали XIII и XIV века эпохой упадка, В. Н. Лазарев неопровержимо доказал творческое значение этих столетий. Именно в это время возник такой шедевр византийской живописи как мозаики и фрески Кахрие джами, которые — по времени их создания в 1316–1321 годах — можно одинаково квалифицировать и как завершение исканий художников XIII века, и как творчество мастеров, открывающих перспективу в XIV век. Полностью XIV веку принадлежит другой выдающийся памятник византийского искусства — фрески Феофана в новгородской церкви Спаса Преображения, не перестающие волновать нас стихийной живописной силой их автора и глубиной его проникновения в духовный мир человека. Не менее поразительными были достижения славянских художников, смело выходивших на пути самостоятельного творчества. Именно им принадлежат великолепные фрески церкви св. Троицы в Сопочанах (около 1265), где мы соприкасаемся, по словам В. Н. Лазарева, не только с одним из самых передовых, но и с «одним из самых здоровых и жизненных вариантов искусства XIII века». В славянских странах, на Балканах и в России, возникли и многие другие выдающиеся произведения монументального и станкового искусства. Являясь часто памятниками греческого искусства, они в то же время — по обстоятельствам их возникновения на почве национальных школ и вследствие соединения византийского стиля с элементами национальных стилей — неотделимы от искусства Сербии, Болгарии, России. Так, умирая, Византия поручала свое великое искусство славянам, которые вдохнули в это наследие новую жизнь, сумели придать ему свежие черты.

Привлекательной особенностью «Истории» является стиль этой книги. Тут надо сказать, что В. Н. Лазарев редко приступал к новой книге или статье без предварительной черновой работы, когда он знакомился с литературой по интересовавшему его вопросу и обдумывал тезисы будущего исследования. Параллельно он собирал фотоматериал, делая на оборотных сторонах фотографий карандашные заметки о стиле произведений или их аналогиях, а также указывал литературу предмета. Для больших исследований, таких как «История», заводились специальные картотеки с выписками из источников, с нужными цитатами, с краткими резюме прочитанных книг и статей. Постепенно у него созревал план, а цепкая память удерживала наиболее значительные факты и произведения. Вследствие такой подготовленности, когда наступала пора литературной работы, он писал легко, и это давало ему возможность сохранять цельность исследования. Слова подбирались сами собой, фразы следовали одна за другой в едином потоке мысли. Четвертушки бумаги, на которых он привык писать даже большие книги, накапливались с каждым днем,

и образовавшийся черновик мало чем отличался от окончательного текста: когда В. Н. Лазарев получал машинописный экземпляр рукописи и перечитывал ее заново, он делал это скорее для исправления опечаток, а не стиля. Такой метод работы имеет одно неоспоримое качество, которое определяет стилистическую характерность «Истории» и живо чувствуется с первых страниц книги. Я имею в виду динамику авторской речи, сочетаемую при этом с закономерностью суждений, оценок и выводов. Композиция «Истории» крепкая, словесная фактура плотная. Логическая сцепляемость изложения такова, что значительные перестановки отдельных частей текста практически невозможны. В книге нет словесной легкости, непринужденности, которые свойственны, например, работам многих итальянских и французских авторов. Но язык В. Н. Лазарева лишен и тяжеловесности, неуклюжести, которыми так страдают немецкие и русские авторы. Читая «Историю», невозможно отделаться от впечатления, что она как бы заранее взвешена и услышана и только потом записана, причем записана быстро, безостановочно, неудержимо.

В. Н. Лазарев обладал поразительной способностью воплощать свои зрительные впечатления в адекватных произведению искусства словах и выражениях. Его описания всегда точны и сохраняют отпечаток пластической формы и сияние, мерцание или матовое свечение красок. Характеризуя стиль мастера, написавшего фрески в Кастельсеприо, В. Н. Лазарев делает это следующим образом: «Автор фресок Кастельсеприо был незаурядным мастером. Он пишет легко и свободно, без всяких усилий, без всякого нажима. С помощью нескольких уверенных мазков лепит он лица, наделяя их индивидуальным выражением и в совершенстве передавая влажный блеск глаз. В этих лицах, равно как и в позах фигур, нет ничего стереотипного. Они подкупают своей жизненностью, реализмом. Так же уверенно пишет художник одеяния, умело выявляя с их помощью различные мотивы движения. Он охотно пользуется перспективными сокращениями, изображая ряд фигур в совсем неожиданных пространственных разворотах... С такой же легкостью художник воспроизводит на плоскости перспективно сокращающиеся портики, помпеянского типа здания, конху, объемные блоки скал. Этому впечатлению свободы немало содействует колорит фресок, отличающийся удивительной прозрачностью. Гамма красок светлая и радостная: фон голубой, нимбы золотисто-желтые, дали розоватые, одеяния сине-стального и красновато-коричневого цвета. Из немногих красок мастер извлекает тончайшие оттенки. Синие одеяния местами окрашены в нежно-зеленые и жемчужно-серые тона, красновато-коричневые одеяния — в фиолетовые и оливково-серые».

Совсем другие слова — соответственно стилю другой эпохи и индивидуальному стилю памятника — В. Н. Лазарев использует при описании мозаик соборной церкви монастыря св. Луки в Фокиде (начало XI века): «Это типично монашеское провинциальное искусство, полное сурового аскетизма. Примитивная выразительность его геометрически упрощенных грузных форм... сотнями нитей связана с... народной традицией... Коренастые, большеголовые фигуры представлены в застывших фронтальных позах, большие глаза придают лицам строгое, сосредоточенное выражение, красочная моделировка заменена плоскостной трактовкой, характеристика конкретного пространства сведена до минимума, преобладают тяжелые угловатые линии, композиции распластываются по плоскости, имея в себе что-то неподвижное и легко распадаясь на отдельные составные звенья. Но и в Хосиос Лукас, наряду с высокими монументальными качествами ансамбля, поражает красота мозаической палитры, интенсивность красок. На густых золотых фонах эффектно выделяются синие, малиновые, темно-фиолетовые, зеленые и розовато-малиновые цвета. Мозаичисты охотно прибегают в трактовке одеяний к шанжирующим тонам: белый цвет незаметно переходит в различные оттенки серого, зеленого, синего, фиолетового и коричневого, а малиновый цвет — в розовый. Значительные плоскости мозаик заняты мрачным черным цветом, в который окрашены одеяния многих святых. Лица большинства фигур имеют бледную розовато-серую карнацию, отличающуюся вялым, порою даже мертвенным характером».

Мы намеренно выбрали эти два отрывка, так как они дают хорошее представление о литературной манере В. Н. Лазарева и о красочности его лексики. В таком же ровно пульсирующем и энергичном тоне выдержана вся книга. Очень редко появляются более острые описания и сравнения, которые вносят неожиданные акценты и заставляют читателя понять исключительность того или иного памятника. Давая общую характеристику миниатюр столичных рукописей третьей четверти XI века, иначе говоря эпохи расцвета искусства византийской книги, В. Н. Лазарев пишет следующее: «Небольшие фигурки лишены всякой тяжести, орнамент и инициалы отличаются прозрачным, воздушным характером, тонкие, едва заметные линии, подобно паутине, окутывают формы, в колорите, при всей его определенности, нередко доминируют нежнейшие тона, напоминающие свежие цвета клубники, чайной розы и ренклода». И прибавляет: «Такой ароматный букет красок, невольно вызывающий в памяти утонченную палитру Дега, никогда более не встретится в истории византийской живописи». Но в целом рискованные, хотя, быть может, и верные описания и сравнения нетипичны для книги В. Н. Лазарева, и небесполезно указать на авторские исправления некоторых частей текста, сделанные им при подготовке итальянского и нового русского издания «Истории». В первом русском издании лицо знаменитой фигуры ΔYNAMIC из церкви Успения Богоматери в Никее было охарактеризовано В. Н. Лазаревым как «удивительным обра-

зом сочетающее в себе стоящую на грани болезненной извращенности чувственность с рафинированной одухотворенностью». Осуждая, однако, волюнтаризм авторских сопоставлений, широкой волной захлестнувший новейшую научную литературу, в новом издании книги В. Н. Лазарев оставляет только «неприкрытую чувственность с рафинированнейшей одухотворенностью». Аналогичный случай мы имеем и там, где заходит речь о монументальной фигуре архангела, украшающей южный склон свода вимы в Софии Константинопольской (867). Говоря о присущих этому изображению чувственности, одухотворенности и аристократической сдержанности, В. Н. Лазарев прибавил в первом издании слова о том, что есть «нечто врубелевское» в этом изумительном ангеле. Шлифуя текст «Истории» для итальянской и новой русской версии, он жертвует верной по существу ассоциацией с благородными образами Врубеля, чтобы тем самым сохранить историческую характерность мозаики IX века. «. . . Своеобразное сочетание чувственности и одухотворенности,—читаем мы его новый текст,—поражает в чудесном лике ангела, таком неповторимом в своем аристократизме и в своей ярко выраженной индивидуальности. Рядом с никейскими ангелами этот изумительный образ представляет одно из высших воплощений византийского гения». Здесь особенно очевидна работа автора над словом и стилем. Он стремится к ясности и художественной правде и приноравливает свое изложение к главной цели. И почти на всем протяжении рассказа ему удается сохранить притягательное соединение исторической точности с волнующей передачей собственных впечатлений.

Прошло около сорока лет с момента выхода первого русского издания «Истории» и около двадцати лет после напечатания итальянского издания. Но в океане византинистики монография В. Н. Лазарева по-прежнему остается единственной капитальной работой на эту тему. Другие книги даже не приближаются к «Истории» ни по охвату материала, ни тем более по содержательности идей. Теперь ясно, что изучение византийской живописи после появления книги советского ученого стало развиваться в двух направлениях. С одной стороны, это исследования отдельных эпох, отдельных византийских и национальных школ, отдельных памятников, творческого наследия отдельных мастеров, причем все чаще и чаще появляются работы, темой которых является искусство Константинополя. С другой стороны, это изучение специальных вопросов истории византийской живописи или византийского изобразительного искусства в целом: его происхождения, его эстетики, его значения для Востока и Запада. Возросло, наконец, и число работ, предметом которых послужили не только живопись, но и другие виды византийского искусства: скульптура, эмали, шитье, торевтика, архитектура. Вся эта масса больших и малых работ постепенно уточняет проблемы, затронутые в книге В. Н. Лазарева. Но только уточняет, поскольку ведущие идеи «Истории» выдержали испытание временем: длительная история византийской живописи реконструирована советским ученым правильно. Накапливание новых фактических сведений мало что меняет в общей концепции истории византийского искусства, как она представляется ныне по книге В. Н. Лазарева. Не случайно многие ученые пошли по пути развития, а не опровержения высказанных им идей. И поэтому можно с уверенностью сказать, что «История византийской живописи» надолго сохранит значение руководящего труда в этой отрасли византинистики.

УКАЗАТЕЛИ

ОТ РЕДАКТОРА

В указателях к „Истории византийской живописи"–в отличие от первого русского и итальянского изданий–сделаны существенные изменения. Индекс имен расчленен на два раздела, один из которых представляет собой аннотированный перечень исторических лиц, а другой–указатель упоминаемых или цитируемых авторов. При этом указатель авторов из-за несовпадения латинского и славяно-греческого алфавитов поделен на две части: в первую часть вошли имена западных авторов, а во вторую–славянских и греческих. В тех случаях, когда статьи или книги одного и того же автора печатались на разных языках, в скобках даны соответствующие транскрипции фамилий. На два раздела расчленен и традиционный предметно-географический указатель, в один из которых вошел перечень произведений монументальной живописи и иконописи, а во второй–специальный указатель рукописей. При страницах книги, на которых упоминаются те или иные мозаики, фрески, иконы и лицевые рукописи, для раздела «Примечания» в круглые скобки заключены номера примечаний–независимо от того, имеют ли эти примечания библиографический характер или содержат и текст автора, дополняющий и разъясняющий сведения о памятниках из основного текста монографии. Здесь же даны ссылки на иллюстрации. Из указателя иконографических сюжетов выделены имена императоров, царей, королей, князей, римских пап и многих восточных патриархов и епископов: их имена внесены в указатель имен исторических лиц. Этот последний содержит хронологические пояснения, причем для царствующих лиц и деятелей церкви указаны даты их правления, а для остальных имен–даты их упоминания в письменных источниках. Лишь для немногих имен сообщены начальная и конечная дата жизни того или иного исторического лица. Из этих кратких пояснений видно, что раздел «Указатели» имеет пять специальных перечней, что, как мне кажется, будет способствовать лучшей ориентации читателей «Истории» в огромном фактическом материале, которым насыщена книга В. Н. Лазарева.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ

А

Б

В

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ

К

Л

М

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ

Н

О

П

Р

С

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ

Т

У

Ф

Х

Ц Ч

Э

Ю

Я

УКАЗАТЕЛЬ МОЗАИК, ФРЕСОК И ИКОН

УКАЗАТЕЛЬ МОЗАИК, ФРЕСОК И ИКОН

УКАЗАТЕЛЬ МОЗАИК, ФРЕСОК И ИКОН

УКАЗАТЕЛЬ МОЗАИК, ФРЕСОК И ИКОН

Л

М

УКАЗАТЕЛЬ МОЗАИК, ФРЕСОК И ИКОН

Н

О

УКАЗАТЕЛЬ МОЗАИК, ФРЕСОК И ИКОН

П

Р

С

УКАЗАТЕЛЬ МОЗАИК, ФРЕСОК И ИКОН

УКАЗАТЕЛЬ МОЗАИК, ФРЕСОК И ИКОН

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ

А

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ

УКАЗАТЕЛЬ РУКОПИСЕЙ

УКАЗАТЕЛЬ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ

УКАЗАТЕЛЬ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ

УКАЗАТЕЛЬ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ

УКАЗАТЕЛЬ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ СЮЖЕТОВ

Х

Ц

Э

Ю

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

E

F

G

H

I

J

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН АВТОРОВ

Н N

Ξ

О

П

Р

С Σ

Т Θ Ћ

У

Ф

Х

Ц

Ч

Ш Щ

Я

Новое издание «Истории» потребовало множества уточнений. Едва ли не каждая страница исследования ставила свои вопросы, не говоря уже о примечаниях, где пришлось выяснять неисчислимое количество разного рода фактов. И не будь дружеского внимания к этой работе всех, кто любил и продолжает любить В. Н. Лазарева и его замечательную книгу, завершение редактирования «Истории» отодвинулось бы на неопределенное время. Укажу прежде всего на Л. Р. Азаряна (Ереван), Т. А. Измайлову (Ленинград) и Л. Д. Закарян (Ереван), которые взяли на себя проверку всех «армянских» страниц книги, главным образом выяснение нынешнего местонахождения и шифров армянских рукописей, упомянутых В. Н. Лазаревым. Аналогичную сверку «грузинской» части монографии осуществили сотрудники Института истории грузинского искусства в Тбилиси Г. В. Алибегашвили, Н. А. Аладашвили, Т. Б. Вирсаладзе, И. Г. Лордкипанидзе и Е. Л. Привалова. Принятые ныне транскрипции турецких названий сообщил М. С. Мейер (Москва), а все арабские и иранские названия и имена уточнили Л. Т. Гюзальян и В. Г. Луконин (Ленинград). Наконец, Б. Л. Фонкич (Москва) постоянно контролировал все греческие тексты в «Истории», и он же помогал выяснять новое местонахождение отдельных греческих лицевых рукописей.

Длившаяся более года реконструкция справочного аппарата к «Истории византийской живописи» затруднялась отсутствием в библиотеках Москвы целого ряда редких изданий, сведения о которых, возможно, В. Н. Лазарев давал из вторых либо даже из третьих рук. В таких случаях также приходилось обращаться к посторонней помощи, причем особенно много сделали в этом отношении Р. Штихель (Кельн) и Я. Радованович (Белград).

Формируя атлас иллюстраций к «Истории», я прибегал к содействию Г. Бабич (Белград), Э. Бакаловой (София), А. В. Банк (Ленинград), Х. Бельтинга (Мюнхен), Ж. Бланкова (Брюссель), К. Вейцмана (Принстон), И. Н. Гильгендорфа (Тбилиси), С. Дюфренн (Париж), Ф. Кемпфера (Мюнстер), Д. Мурики (Афины), С. Петковича (Белград), Л. Прашкова (София), Д. Тасича (Белград), Р. Штихеля (Кельн). Благодаря им удалось получить десятки старых и новых фотографий. Заново были сделаны многие снимки в Киеве, Владимире и Новгороде, в Государственном Эрмитаже и Государственной Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград), в Третьяковской галерее, в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и в Историческом музее (Москва), в Научной библиотеке имени А. М. Горького при Московском государственном университете. Фото грузинских памятников предоставили Государственный музей искусств Грузии и Лаборатория по фотофиксации художественных памятников Грузии (Тбилиси). Немало фотографий было извлечено также из личного архива В. Н. Лазарева и из фотоархива издательства «Искусство» (Москва). Все это позволило существенно улучшить иллюстративную часть «Истории византийской живописи».

Подготавливая к изданию новый текст «Истории», я пользовался неизменной поддержкой и многих других учеников, друзей и почитателей В. Н. Лазарева, которые так или иначе оказались причастными к этой работе. Упомяну прежде всего Е. Б. Леонову, работников издательства «Искусство», а также профессора Московского университета В. Н. Гращенкова, занявшего кафедру истории зарубежного искусства после кончины В. Н. Лазарева и проявлявшего постоянное внимание к публикации новой версии русского текста «Истории византийской живописи».

Всем названным лицам и учреждениям редактор настоящего издания выражает сердечную благодарность.

10 октября 1983 года

Г. Вздорнов

ВИКТОР НИКИТИЧ ЛАЗАРЕВ

ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Редактор Т. В. Моисеева. Художник А. Б. Коноплев
Художественный редактор Е. Е. Смирнов
Художественно-технический редактор А. А. Сидорова
Корректор Т. М. Медведовская
И. Б. № 2386. Подписано к печати 11. 10. 84. А 09840
Формат издания 60×90/8
Бумага волюминизированная
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Усл. печ. л. 41,5. Уч.-изд. л. 56,717
Изд. № 20819. Тираж 25 000. Заказ № 00705
Цена 2-х книг в футляре 29 р. 50 к.
Издательство „Искусство“
103009 Москва, Собиновский пер., 3
Типография „Глобус“
Вена, Австрия

